

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



QUEDA de um CANTO de PÁSSARO
- MATÉRIA, FORMA e LUGAR da NATUREZA
na CERÂMICA CONTEMPORÂNEA

Pedro Matos Fortuna

Doutoramento em Belas-Artes

Pintura

Tese orientada pelo Professor Doutor Jorge Vidal Correia da Silva

2013

Resumo: Analisando a importância que a referência à Natureza representa na Pintura Cerâmica Contemporânea recorreremos às noções de Lugar, Matéria e Forma para sinalizar o percurso de sensibilidade e metodológico que usamos no desenvolvimento da nossa própria produção plástica enquanto nos socorremos das obras de outros ceramistas para justificar uma dinâmica fundamentalmente holística. A percepção fenomenológica do meio-ambiente e a sua aprendizagem dão lugar a dúvidas e críticas; a interiorização da experiência da matéria realça a importância da envolvimento física e explora a afinidade dos materiais situados na banda entre a terra cozida e o vidro; a forma cerâmica é observada a partir da sua plasticidade física, conformando-se num vestígio acumulado ou em construção premeditada, onde tem lugar a verosimilhança e o afecto mas também a ruptura e a destruição como avaliação da percepção do material, ou como juízo e manifesto social. Uma explanação das condições narrativas ou conceptuais prévias agrega cada um dos quatro grupos em que dividimos o portefólio das peças que desenvolvem o tema.

Palavras-Chave: Cerâmica Artística Contemporânea, Natureza, Lugar, Forma, Matéria.

Abstract: *Understanding the importance that Nature as a reference, represents to Contemporary Ceramics we appeal to the concepts of Place, Matter and Form to highlight the sensitivity path and methodology we used in developing our own artistic production as well as we call the works of other ceramists to justify a fundamentally holistic dynamic. The phenomenological perception of the environment and its learning gives rise to doubts and criticism. The inward of matter experience highlights the importance of physical commitment and explores the affinity of the materials located in the terra cotta - glass band. The ceramic form is observed from its physical plasticity, shaping up a trace aggregate or premeditated construction, where takes place the likelihood and affection but also the disruption and destruction evaluating the perception of the material, or as judgment and social manifesto. An explanation of prior narrative and conceptual conditions adds each of the four groups in which the artistic portfolio is divided, developing the subject-matter.*

Key Words: *Place, Artistic Contemporary Ceramics, Form, Nature, Matter.*

Agradecimentos

Este estudo foi possível antes de mais com a orientação e a longa amizade do Professor Jorge Vidal a quem agradecemos profundamente. Agradecemos igualmente, à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa a compaginação das condições de trabalho e investigação numa conjuntura tão adversa; à Fundação para a Ciência e Tecnologia cuja Bolsa de Doutoramento nos permitiu desenvolvimentos de outra forma inviáveis; à VICARTE – Vidro e Cerâmica para as Artes cuja Direcção, colegas e amigos nos apoiaram e contribuíram na construção de um ambiente científico e humanamente estimulante; ao Dr. Guilherme Andrade e Sorgila, à Eng^a Sofia Batista e Mota-Soluções Cerâmicas pela disponibilidade de materiais, informação e curiosidade que alimentou o nosso trabalho, à Professora Teresa Ferreira e Departamento de Geociências da Universidade dos Açores, aos técnicos do Laboratório do CENCAL pela disponibilidade de informação e cooperação, ao Miguel Oliveira e Azulejos de Azeitão pelo apoio técnico e prestabilidade, aos colegas ceramistas que generosamente autorizaram a reprodução fotográfica dos respectivos trabalhos. Aos meus pais, à minha mulher, aos meus filhos e aos amigos que diariamente partilham comigo esta energia, forte e fraca, os acertos e as falhas; a todos o meu sentido e largo agradecimento.

A presente investigação beneficiou de uma Bolsa de Doutoramento concedida pela:

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

	Pág.
Introdução	1
1. O lugar como pressuposto	15
1.1. Considerações gerais	15
1.2. Morfologia do lugar e identidade	35
1.3. Lugar e paisagem	41
1.4. O lugar segundo os ceramistas	53
2. Da matéria na Cerâmica	95
2.1. Considerações gerais	95
2.2. A propósito da cozedura a lenha	114
2.3. A propósito do basalto	127
2.4. Da imposição da matéria	150
3. O argumento da forma	161
3.1. Considerações gerais	161
3.2. Marca, vestígio e fóssil	171
3.3. Verosimilhança, afectividade e posse	198
3.4. Repetição e semelhança	213
3.5. Informalidade, ruptura e destruição	228
4. Queda de um canto de pássaro	247
Conclusão	311
Bibliografia	325
Anexos	333

Índice dos ceramistas* referidos

- ABRAMOVIĆ*, Marina, 126
 ALVES, Marisa, 125
 ANDERSEN, Beate, 188
 BEAVAN, Jenny, 153
 BÖHM Markus, 124
 BYRD, John, 208/9
 CAMPBELL-ALLEEN, Barbara, 55
 CARTER, Chris, 60
 CASANOVAS, Claudi, 70, 182, 244
 CHAGUÉ, Thiébaud, 152, 191
 CROFTS, Stella, 207
 DEJONGHE, Bernad, 80, 155
 DE STAEBLER, Stephen, 182, 240
 DOWLING, Ian, 226
 DRYSDALE, Pippin, 76
 FAVRIOU, Anne, 82
 FERNANDEZ Chiti, J, 111
 FILIPE, Arlindo, 207
 FONTANA, Lúcio, 242
 FORREST, Neil, 220
 GAROFALO, Chris, 205
 GRANADOS, Juan, 225
 GREGORY, Ian, 202
 HANSEN Jorgen, 124
 HARRISON, Steve, 111, 157
 HAWES Wali, 124
 HENDERSON, Ewen, 58/9, 243
 HIGBY, Wayne, 65/7
 HOFFMANN, Neil, 152
 HOLE, Nina, 124
 INUZUKA, Sadashi, 73
 ITO, Kosho cap1/22
 KIVIVIRTA, Kirsi, 63
 KLIX, Gudrun, 69
 KORAKAS, Janet, 203
 KUROUEMON, Kumano, 124, 156
 KUSAKABE Masakazu, 124
 LANCET Marc, 124
 LEGROS, Dominique, 197
 LEUTHOLD, Marc, 159
 LIM, Jason 238, 245
 LONG*, Richard, 22
 MANINA, Zdenek, 219
 MAWHINNEY, John, 206
 MCDONALD, Suvira Keith, 56
 MELCHERT, Jim, 125
 MERCEDES, Anne, 182, 244
 MERIDA-PAYTES, Lisa, 192
 MEROM, Hilda, 183
 MINCHAN, Jeff, 87
 MOORE, Gregg, 225
 MOURITZEN, Priscilla, 124
 MUSASAMA Sana, 189
 OESTERRITTER, Lindsay p.32
 OYEKAN, Lawson, 190
 PALIN, Andrew, 57
 PALISSY, Bernard, 204
 PANISELLO, Joan, 75
 PÉREZ Rafael, 158
 PIMENTEL, Armando, 207
 POMBAL, Joaquim, 125
 PONTOREAU, Daniel p. 175
 READ, Catherine, 81, 221
 RICHARDSON, Ben, 32, 124
 RUTTENBERG, Kathy, 210/11
 SILVA, Renato C., 127
 SCOTT, Paul, 71
 SHEFFER, Avital, 62
 SMITH, Deborah, 32
 SPELLMAN, Tim, 83
 STEPHENSON Susanne G., 160
 STEPHENSON, John, 175/6
 TAYLOR, Brad Evan, 85
 TORRENT Carlets, 124
 YONETANI, Ken, 224, 237, 245
 VASCONCELOS*, Joana, 239
 VIROT, Camile, 182
 WEIWEI*, Ai, 222, 238
 WALGATE, Wendy, 212
 WOLF, Petra, 181
 WOUTERS, Patty, 187, 193

*Trata-se de um critério tecnológico estatístico e temos consciência dos seus limites. Assinalamos igualmente autores que não tendo este suporte como preferencial, a sua referência se justifica no contexto processual e do conceito.

Índice das ilustrações

- <i>Le Gaurisankar dans l'Himalaya</i> , (a. desc.) in Alexander von Humboldt, <i>Tableaux de la Nature</i> , grav. 34 (ed. fac. 1866). Colombes: Éd.Europ. Erasme, 1990.	42
- John Constable, <i>Study of Clouds</i> , 1830, aguarela, 19x23cm.	43
- B. Campbell-Allen, <i>Constellation I</i> , 2006. Grés e vidro natural de cinza, 47 x 64 x 4 cm.	55
- Suvira Keith McDonald, <i>Albedo</i> , s.d. grés.	56
- Andrew Palin, <i>Volcanic Landscape</i> , s.d. grés c/ vidrados múltiplos, 30 cm alt.	57
- Idem, <i>Volcanic Block Seascape</i> , s.d. grés, c/ vidrados múltiplos, 30 cm alt.	
- Ewen Henderson, (título e data desconhecidos). Tinta s/ papel.	58
- Ewen Henderson, <i>Large bowl form</i> c. 1984, grés, , foto Galeria Oxford Ceramics, Oxford.	59
- Idem, <i>Zigzag</i> , c. 1995. Pasta de papel, 42x 45x 42 cm, The anthony Shaw Collection, Londres.	
- Chris Carter, <i>Vallecular Stoneware</i> . 2008, 24cm (alt.)	60
- Avital Sheffer, <i>Mother Tongue III</i> , 2010, 57 x53 x 26 cm.	62
- Kirsi Kivivirta, <i>Tempo Series</i> , 2009, 30 x 30 x 5 cm.	63
- Wayne Higby, <i>Lake Powell Memory - The Cliffs III</i> , 1996, porcelana coz. red. 38x 43x 23 cm.	67
- Idem, <i>Lake Powell Memory - Stone Poll</i> (porm.) 1998, porcelana, vidro de sal, 38x 46x 21 cm.	
- Gudrun Klix, <i>Path Edge/Mind Edge</i> , s.d. Conformação líquida de percurso pedonal na Tasmânia, cerâmica, 2m x 1.2 m.	69
- Idem, <i>Path Edge/Mind Edge</i> (pormenor).	
- Claudi Casanovas, <i>Llosa de Leku</i> , 2003. Porcelana e materiais diversos, 34 x 88 x 65 cm.	70
- Paul Scott, <i>Three Gorges. . . After The Dam</i> , 2007.	71
- Idem, <i>Foot and Mouth</i> , n.º. 5, 2004 Serigrafia sobre porcelana industrial (Rorstrand), 42.5 x 34 cm.	
- Sadashi Inuzuka, <i>Water Trade</i> , 2003. Instalação (garrafas e outros objectos de porcelana, projecção vídeo, 191cm e 305 x 366 x 191cm.	73
- Idem, <i>Omoide/memory</i> (pormenor) 2000.	

- Joan Panisello, <i>Xòpera de l'Arenal (L'Ampolla)</i> , 1996. P. refract. 75 x 17 x 57 cm	75
- Pippin Drysdale, <i>King's Canyon</i> , 2010, instalação, porcelana de roda com gravação (14-41 cm alt), galeria Joanna Bird Pottery, Londres.	76
- Bernard Dejongh, <i>Bleu Vertical</i> , 1986, grés vidrado, Monte l'Arpille, 120 x 600 x 600 cm.	80
- Catherine Reid, <i>Raft</i> , 2001, Commonwealth Park, Canberra, 25 x 150 x 650 cm.	81
- Anne Favriou, <i>Eau dormante</i> , 2008, Projet «Jardin des Justes». Impression e técnica raku. Radepont (Fr.).	82
- Tim Spellman, <i>Meteorio</i> , 2001. Instalação, Tijolos cortados.	83
- Brad Evan Taylor, <i>Glacial Mass</i> , pormenor, 2002. South Towne Exposition Center, Sandy, Utah, EUA. Porcelana s/ revestimento 1220 x 792 x 91 cm,.	85
- Jeff Minchan, <i>Waiting for Rain</i> , 2009, faiança vidrada em cozeduras múltiplas, 26 x 52 x 12cm. Photo: Grant Hancock, Via BRAG.	87
- Jim Melchert, <i>Changes</i> , performance com barbotina, Amesterdão, 2 Ago. 1972.	125
- Joaquim Pombal, Marisa Alves (centoecatorze), <i>Árvore de Fogo</i> , 2010. Performance, Festival LandArt Cascais.	125
- Marina Abramović, “ <i>Portrait with firewood</i> ”, 2009. Impression a gelatina de prata, preto e branco, fotografia de Marco Anelli ©.	126
- Textura da rocha que desafia a curiosidade, um elemento visual muito activo, comum em todo o arquipélago.	130
- Experiência pedagógica, Dartmoor, 2005, Reino Unido.	151
- <i>Le Ventre de la Terre</i> , 2006. Colaboração de Thiébaud Chagué, Saint-Pierre-sur-l'Hâte, França.	152
- Neil Hoffmann, <i>Common Matter 1, Moving Ground Series IV</i> .	152
- Idem, <i>Common Matter, #5</i> , 2009 series, dolerito e cerâmica, 50 cm comp.	
- Jenny Beaven, <i>Whorl</i> . Caulino, moloquite, vidro e vegetação.	153
- Idem, <i>Energised water</i> , 2010. Porcelana, vidro, areia e calhaus rolados. Montagem sobre vidro, 35 x x35 cm.	
- Bernard Dejonghe, <i>Areshima Series</i> , 2003. 12 x 125 x 70 cm.	155
- Kumano Kurouemon, <i>Sake Cup</i> , (sd.). Vidrado Oribe, 8,1 x 9,6 cm.	156
- Steve Harrison, (s/ título) 2008. Grés porcelânico, vidrado de cinza (15 x 8 cm).	157
- Rafa Pérez, <i>Untitled</i> (sd.). 52 x 40 x 16 cm.	158
- Idem, <i>Untitled 25</i> (sd.) 24 x 18 x 10 cm.	
- Marc Leuthold, <i>Violet Wheel</i> , 2004. Cerâmica.	159

- Susanne G. Stephenson, <i>Garden Cage IV</i> , 2010, 53 x 37 x 7,5 cm.	160
- Daniel Pontoreau, <i>Paysage</i> , 1977, atelier de Bobigny (obra em curso).	175
- John Stephenson, <i>Twisted Earthscape #5</i> , 51 x 53,5 x 81 cm.	176
- Petra Wolf, <i>Bild 16</i> , 2011. grés personalizado, 60cm ø aprox.	181
- Idem, <i>Kufenhorn</i> , 2011 (porm.), grés personalizado, 60cm ø aprox.	
- Hilda Meron, <i>Stone series</i> , Celadon Ice. coz. redutora 18 cm Ø.	183
- Idem, <i>Big stone series 881- Serenity</i> , 2010. coz. redut. 1300°C, 45 x 38 x 10cm.	
- Beate Andersen, <i>Water images</i> , 202, - stoneware, 19 cm. Ø x 14,5 cm, photo: Ole Haupt.	188
- Sana Musasama, <i>Outer Beauty/Inner Anguish Serie</i> , Stoneware clay / mixed media, 2001, 20,5 x 15 x 13 cm. aprox.	189
- Lawson Oyekan, <i>Autonomous Resonator Twin</i> , 1999 – 2002. Pasta vermelha, 100 x 48 x 48cm.	190
- Thiébaud Chagué, <i>Matrice</i> , 2006. Grés stoneware, C.97-2007 V&A Museum, London.	191
- Lisa Merida-Paytes, <i>Flat fish Tales</i> (sd.).	192
- Patty Woutters, <i>Fish Fossil</i> , sd. 55 x 85 cm.	193
- Dominique Legros, <i>Stèle Mural 09</i> baixo-relevo, grés, 74x74x10cm.	197
- Idem (s/ título, sd.), baixo-relevo, grés, 24, 29 x 30 x 1,5 cm.	
- Ian Gregory, <i>Dog, Bird and Cyprus Tree</i> . Faiança vidrada, dim. desc.	202
- Idem, <i>3 Howling Dogs with Birds</i> . Faiança vidrada, dim. desc.	
- Janet Korakas, <i>Microcosmos</i> , 2006. Grés vidrado, lustre, 21 Ø x 23 cm.	203
- C. Garofalo, <i>Venenatus Ruber Spinosus</i> , 2009. Porcelana vid. 13 x 10 x 10 cm.	205
- Idem, <i>Luminous Parazoa Stomata</i> , 2007. Porcelana vidrada, 13 x 15 x 14 cm.	
- John Mawhinney, <i>Ceramic Form</i> , 2005. 30 x 24 x 11 cm.	206
- Arlindo Filipe, Armando Pimentel (Vista Alegre), <i>Pato-real</i> , 1996. Biscuit pintado à mão, série 350 unids. – 30 x 16 x 28 cm.	207
- Stella Crofts, <i>Elephant and Mahoot</i> , 1927, 10 cm alt.	207
- John Byrd Untitled, <i>Hunting Dog</i> , porcelana, cabeça de raposa embalsamada, materiais diversos, 43,2 x 83,8 x 22,9 cm, 2004;	208
- Idem, <i>Tribute to Laika</i> , porcelana, mat diversos. data descomnhecida.	
- Kathy Ruttenberg – <i>Confessions of a tree</i> , 2009. Cerâmica, 85 x 44,5 x 39,5 cm.	210
- Wendy Walgate, <i>Prarie Dreams Ladder</i> , 2007. Faiança vidrada,	212

- escada de madeira e cordões, 244 x 63,5 x 30 cm.
- Idem, *Life is a Redbus Stoller*, (sd.). Faiança vidrada. 220
 - Neil Forrest, *Coral Scaff*, 2004. Porcelana vidrada, 31cm alt. 220
 - Catherine Reid, *Smokescreen*, 2003. Cerâmica, arame, luz e seixo, 221
foto: Matt Kelso.
 - Ai Weiwei, *Sunflower Seeds*, 2010, Instalação. Photocredit: Tate 222
Photography, © Ai Weiwei
 - Ken Yonetani, *Dead sea, Heat*, RMIT Gallery, 2009. Cerâmica, areia e 224
desenho de luz.
 - Gregg Moore, *The Miner's Canary Project (Overburden)*. 2006. 225
Porcelana vidrada, antracite e aço pintado. 100 x 37,5 x 40 cm.
 - Juan Granados, *First Harvest*, 1992, revestimentos múltipl. 35,5 x 30,5 225
x 23 cm.
 - Ian Dowling, *Groundswell*, 2007. Cerâmica, 160 x 70 x 8cm. 226
 - Ken Yonetani, *Fumie Tiles*, 2003. Instalação como pavimento 237
perecível, CSIRO (Commonwealth Scientific and Industrial Research
Organisation).
 - Jason Lim, *Just Dharma*, 2007. Instalação com porcelana biscuit, 238
lâmpadas e tecido.
 - Joana Vasconcelos, *Passerele*, 2005. Cães em faiança, ferro 239
metalizado e termolacado, circuito motorizado, 230 x 366 x 205 cm.
 - Stephen De Staebler, *Untitled*, 1962. Cerâmica mural. City of Walnut 240
Creek
 - Lúcio Fontana, *Natura, Concetto Espaziale*, c. 1957. 241
 - Ewen Henderson, *Sculptural Form*, c. 1996. Pastas várias e vidrados 242
múltiplos, 16 x 62 x 44 cm.
 - Anne Mercedes, *Kami of the Storm*, 2007, 48 x 44 x 46 cm. 243
 - Pedro Matos Fortuna, doravante [PMF], *Inscrição do rio 1*, 2010. 257
Pasta refractária, vidrados múltiplos e porcelana aplicada, 1200°C, 120
x 120 x 17 cm.
 - Idem, pormenor.
 - PMF, *Inscrição do rio 2*, 2010. Grés e vidrados múltiplos, 1200°C, 115 259
x 112 x 13 cm.
 - Idem, pormenor.
 - PMF, *Construção da Paisagem 1 a 8*, 2010. Porcelana sem 261
revestimento, 1250°C, cozedura oxidante, 38 x 38 x 3 cm.
 - PMF, *Fuga (...de um lugar próximo)*, 2010. Pasta refractária, vidrados 263
múltiplos e aplicação de ferro, 1200°C, 87 x 75 x 12 cm.
 - Idem, pormenor.
 - PMF, *Paisagem sem horizonte 1*, 2010. Grés, vidrados múltiplos, 265

- 1200°C, 77 x 68 x 8 cm.
- Idem, pormenor.
 - PMF, *Paisagem sem horizonte 2*, 2011. Grés, vidrados múltiplos, e porcelana aplicada 1200°C, 72 x 74 x 8cm. 267
 - PMF, *Três desenhos tridimensionais, #1*, 2010. Hastes de arbusto natural e cordão de algodão cru, 110 x 110 x 5 cm. 275
 - Idem, *Três desenhos tridimensionais, #2*; 2010. Hastes de arbusto natural e cordão de algodão cru, 110 x 110 x 5 cm.
 - PMF, *Três desenhos tridimensionais, #3*; 2010. Hastes de arbusto natural e cordão de algodão cru, 110 x 110 cm. 277
 - Idem, *Desenho tridimensional 15 (ensolarado)*. Hastes de arbusto e cordão de linho cru, 40 x 40 x 5cm.
 - PMF, *Deposição*, 2012. Grés basáltico, vidrados múltiplos, 1200°C, 45 x 100 x 5 cm. 279
 - Idem, pormenor.
 - PMF, *Permanência das marcas*, 2011. Grés basáltico, vidrados múltiplos, 1200°C, 120 x 90 x 4 cm. 281
 - Idem, pormenor.
 - PMF, *Seis vezes o musgo*, 2010. Pasta refractária, vidrados múltiplos, 1200°C, 140 x 38 x 12 cm. 291
 - Idem, pormenor.
 - PMF (*Sem título*), 2012. Grés e grés basáltico, vidrados múltiplos, 1200°C, 130Ø x 14 cm. 293
 - Idem, pormenor.
 - PMF, *Imprestável*, 2012. Grés vidrados múltiplos, 1200°C, 100 x 100 x 8 cm. 295
 - Idem, pormenor.
 - PMF, *Resistência e quebra*, 2011. Grés, vidrados múltiplos e porcelana aplicada, 1200°C, 90 x 180 x 6 cm. 297
 - Idem, pormenor.
 - PMF, *Elogio para uma junqueira*, 2012. Grés porcelânico colorido, acrílico e tubo de pvc flexível, 100 x 35 cm. Ø. 299
 - PMF, *Percepção errada do céu*, 2012. Pastas basálticas, vidrados múltiplos, 1200°C, 84 x 60 x 15cm. 307
 - Idem, pormenor.
 - PMF, *Queda de um canto de pássaro*, 2012. Grés vidrado e porcelana aplicada sem revestimento, (tubo de polietileno e fixação metálica invisíveis), 1200°C. 172 x 125 cm. 309
 - Idem, pormenor.

- Eva Jospin, *Petite Forêt* 7, 2011. Cartão, cola, caixa em carvalho, 40 x 35,5 x 12 cm Galerie Pièce Unique, Paris. 334
- Giuseppe Penone, *Strutura del tempo*, 1992. Madeira e pasta vermelha, 69.9 x 353 x 73.7cm. 336
- Shelli Harari e Eli Luri, *Beautiful Crop* 2, 2002.The 2nd. Biennale for Israeli Ceramics. 336
- Gráfico de totais alcalinos/ silica ss. Le Maitre et al. (2002). 340
- Diagrama ternário de cálculo ponderal para os componentes das pastas PBM. 342
- Ensaio das pastas PBM a 1100°C e 1200 °C. e escolhas assinaladas. 342
- Diagrama ternário de cálculo ponderal para os componentes das pastas PBS. 343
- Ensaio das pastas PBS a 1100°C e 1200 °C. e escolhas assinaladas. 343
- À dir. brita de basalto/ latito (granul. 2,5 / 0,25 mm), à esq. o resultado da fusão e arrefecimento súbito (frita) do mesmo material dando lugar a um vidro, uma obsidiana falsa. 346

Nota 1: Por opção do autor, a presente tese foi escrita de acordo com a antiga ortografia.

Nota 2: A numeração das notas de rodapé recomeça em cada capítulo.

Introdução

“*Vem (Carmita) ao Cabo ver o vento*”

Emídio (*da oralidade familiar*)

A frase que escolhemos, nem literária nem testemunhada mas verdadeira, serve vários propósitos na introdução ao nosso trabalho: recupera e homenageia a sensibilidade de dois familiares, e amigos, falecidos, desculpar-nos-ão essa sinalização para-biográfica e afectiva com que a pintura feita ou analisada por vezes se deixa contaminar, mas sobretudo aponta sinais presentes em sensibilidades comuns àquelas que encontramos desenvolvendo a *matéria, forma e lugar da Natureza na Cerâmica Contemporânea*. O imperativo fraco do verbo que formaliza o convite é a verbalização de uma cumplicidade para uma experiência estética da Natureza, comum na sua ocorrência, mas excepcional na sua fruição. Há entre os dois personagens um entendimento cúmplice, tácito, pressuposto, que os identifica como testemunhas aptas para a experiência e por outro lado deixa subentendida a consciência de que deslocar-se para ver o vento é para eles tão prazenteiro, natural e privado, quanto é bizarro para os *outros*. O vento que sopra no Cabo é o mesmo que sopra onde estão – porventura lá com mais força e expressão – e o vento não tem, para a sensibilidade comum, nada que ver. O vento em rigor não se vê, como também não sopra, é o modo coloquial impróprio que enriquece a expressão, a utilização de uma forma desacertada, lembrando uma percepção do Natural, baseada numa multiplicidade de sentidos que é o fundamento da própria riqueza. A experiência estética é constituída não só pela ocorrência mas pelo prazer da identificação do fenómeno imputado a um lugar específico que procurarão, beneficiando e contribuindo para a identidade do lugar e deles próprios.

Anos mais tarde, em 1976, Eduardo Chillida desenvolveu o grupo escultórico *El peine del Viento*, integrado na *Plaza del Ténis*, Donostia, Guipúzcoa (San Sebastian, Espanha) desenhada pelo arquitecto Luis Peña Ganchegui que se lhe refere como uma metáfora dos modos e atitudes de viver a cidade em linha com o romantismo alemão e

particularmente Novalis, segundo quem a Natureza era uma entidade a conhecer e interpretar, em vez de exclusivamente explorar¹.

Mas o convite para a experiência estética do natural é eventualmente ineficaz, de resultado incerto, uma desvantagem numa coligação de atitudes menos frutífera que funciona como visita a um banco de dados do prazer, um remedeio compensador de outras ocupações quotidianas desgastantes, remetendo para ocorrências anteriores e ansiando pela sua renovação. O melhor do vento no Cabo é ser-se apanhado surpreendentemente por ele sem distinguir claramente que ao mesmo tempo nos inunda um espaço descomunal confrontando a nossa escala com a dos elementos em presença ante a descontinuidade súbita da terra “*que termina en un absoluto que es el mar...*”². Isto é, o mais forte conteúdo da experiência estética da Natureza é ela própria súbita e absoluta. A sua análise e interpretação são construções epistemológicas subsequentes incertas daquela experiência, assim como em momento seguinte, da construção dos objectos artísticos nos quais reflectem uma aptidão técnica, a partir do entrosamento do sujeito com os materiais envolventes e uma imaginação produtiva.

A ideia de Natureza não é uma ideia contemporânea, antes pelo contrário, decorre da noção de que o homem está integrado e interdependente de um compromisso com outros seres vivos e outros fenómenos que ocorrem no meio em que vive. O conhecimento que os povos sem escrita têm do mundo natural e dos seus recursos é vasto³, mas é sobretudo apertado o sentimento de pertença a um todo natural que dá aos próprios uma importância fraccionária reduzida, intimamente ligado à dependência efectiva dos outros seres e fenómenos. A afirmação do potencial intelectual técnico humano ampliou-se imensamente interpondo ao mesmo tempo entre si e o mundo natural protecções e acessórios que o afastam dessa experiência, enquanto conferem um domínio de usura e cessão muito desejado, e que apesar de recente revela uma enorme capacidade de desequilíbrio e destruição do meio natural ao qual pertence. A arte tem um papel de estruturação e registo precioso no percurso e diálogo que o Homem faz consigo próprio e com o Natural, através de símbolos e/ou figurações que correspondem

¹ Fragmentos da conversa entre Jesús Bazal e o Arqº Luis Peña em Março de 1985, com vista ao livro “*El Peine del Viento*” (Q Editions, 1986) [<http://www.ganchegui.com/munibe/obras/o-149/o-149.htm>] consult. 22.09.2012.

² Luis Peña, referindo-se a Donostia (San Sebastian). Idem.

³ LÉVI-STRAUSS, Claude - *Mito e Significado*, p.33.

de modo arquétipo a respostas motoras, a solicitações intelectuais reflexivas decorrentes da relação inquebrável com a Natureza.

A metodologia presente parte das categorias de Lugar, Matéria e Forma utilizadas enquanto instâncias de análise do pensamento acerca da Natureza e adequadas à revelação de outras tantas faces prioritárias no trabalho dos ceramistas. As considerações gerais a propósito de cada uma delas lançam mão de áreas científico-humanísticas autónomas que fundamentam a liberdade do pensamento artístico e nos ajudam a eleger no seu desenvolvimento cerâmicas que justificam esse compromisso, incluindo as nossas que no seu conjunto se entrecruzam com os mesmos termos. O contacto com as obras foi em regra documental e portanto indirecto, assim como na análise que submete as obras escolhidas convive a opinião daqueles que se pronunciaram em revistas ou catálogos de exposições com a nossa própria, nem sempre concordante. A ordem pela qual desenvolvemos a abordagem referida é discrepante relativamente àquela enunciada no título, onde é sobretudo rítmica, sonora e ideográfica do propósito genérico. Contrariamente, a nossa reflexão segue o fenómeno pela ordem que parte da experiência do lugar natural envolvente do sujeito, no contexto das aprendizagens institucionais ou paulatinas do meio que vai acumulando imperceptivelmente e da sensibilidade pessoal; a pretexto da matéria particulariza o suporte físico e introspecciona até ao momento em que propõe uma elaboração intencional sustentada, a sua própria articulação da linguagem e da forma precipitada das dinâmicas próprias que são parte integrante de um modo de sentir, pensar e operar. O desafio de aproveitar emotivamente uma experiência e ao mesmo tempo distanciarmo-nos o suficiente para a observar criticamente é porventura um dos que nos merecerá, pelo seu carácter de necessidade, permanente atenção.

Para melhor clarificar os modos segundo os quais estão presentes na cerâmica artística contemporânea as ideias de Natureza, que particularidades autonomizam estes discursos e de como nessa presença particular os autores as refrescam ou tornam persistentes as respectivas posições, num tempo marcado pela brevidade das urgências, recorreremos a um conjunto significativo de obras nas quais ocorrem referências mais ou menos evidentes aos fenómenos e elementos naturais, quando possível reforçadas por depoimentos dos próprios autores. A este conjunto acresce outro que por ser da nossa autoria surge com o estatuto que decorre da sobreposição de sujeitos, autor e analista; os dois procurarão conviver afirmando a pertinência que esta linha de sensibilidade

representa afectivamente para nós, associada à necessidade de reflexão envolvendo a própria condição humana e a elaboração do discurso plástico. As produções escolhidas cuja *ignição* próxima é por vezes um acontecimento ou um encontro com um elemento, fundamentam-se mais vulgarmente na interacção progressivamente reconhecida com um meio vasto, complexo, animado pelo sacrifício parcial de alguns elementos para sustentação do grupo seguinte e manifestado em pequenos sinais, não só da vida, mas também da própria matéria que a constitui. De enunciado directo as propostas destes autores afirmam-se mais verdadeiramente como sensibilidades gerais, quando não modos de estar na vida.

No capítulo que toma o *Lugar como pressuposto* disporemos considerações gerais relativamente a este conceito e à sua articulação com o de Espaço, enquanto categoria ideal profundamente ligada às artes-plásticas, sobretudo com o esbatimento do âmbito material das respectivas disciplinas. O carácter pressuposto e de subentendimento que o reveste enganoso tanto quanto a detenção de um seu sentido acompanha a nossa imagem e os objectos que produzimos.

A experiência da Natureza começa no Lugar. É uma envolvente imensa e crescente à medida que pensamos nela, trazendo-nos múltiplos elementos que se afiguram sempre imprescindíveis: do plano da morfologia geográfica às noções socioculturais da dinâmica temporal e interacção com o meio que tornam a tarefa da análise progressivamente mais complexa. Num sentido genérico esse contacto é já com a matéria da Natureza, imagens e experiências que constituem as condições para pensar e produzir a Pintura Cerâmica, num esforço de objectividade que se debruça sobre os valores da morfologia do lugar, do papel que desempenham na respectiva identidade e na identificação dos autores com aqueles. Esta referência ao lugar consome em parte aquela de paisagem afirmada como género autónomo na Pintura a partir no séc. XVIII e servida como parábola da própria reflexão acerca da Natureza. A seu propósito os autores confrontam-se com questões que por mais debatidas e fundamentadas tenham sido as respectivas teses ultrapassam o momento histórico e desafiam permanentemente os criadores como o fizeram Carl Gustav Carus (1789-1869) e Gaspar David Friedrich (1774-1840) argumentando em favor da ultrapassagem do registo naturalista e do seu valor técnico como manifestação do espírito e razão humanos, ou da reflexão entre o valor do peculiar particular e a totalidade que se harmoniza e completa como fez William Hazlitt (1778-1830), pensamentos que *subterrâneos* mas indeléveis

permanecem nas obras daqueles que a título de exemplo incluímos como referindo-se ao *lugar segundo os ceramistas*.

No capítulo seguinte, acerca da *matéria na Cerâmica* propomos um segundo movimento, como se após olhar à sua volta a atenção parasse no chão que pisa e insatisfeita com cada explicação simples se intrigasse com o amorfismo, o levasse compulsivamente a manifestar-se, insatisfeita com a insignificância da elementaridade, sobretudo quando *engordada pela presença simultânea da água*, a lama acolhesse a marca que nela projectamos e cedesse à violência da necessidade da significação. O contacto com a Matéria permite desdobrá-la em fases que interpelamos acerca da sua natureza e dos sentidos que mesmo num contexto mental de crescente desmaterialização, a cerâmica prossegue através da sua vinculação à tangibilidade, inscrevendo na gravidade desse peso a sua justificação ideal e as interrogações acerca da possibilidade e do limite da forma.

O contacto com os materiais e a necessidade do seu processamento promove a constatação de uma identidade cuja transformação se verificará com alterações sensíveis do estado, sendo objecto de leitura inevitável e participando na cerâmica criada: por um lado fundamentando uma consciência mais ou menos materialista por parte dos autores, por outro sublinhando uma categoria de performatismo pouco evidente, uma vez que sem destino mediático – o registo em suporte que a inscreve sob a influência das artes temporais e transforma a acção em produto cultural transaccionável – a energia circulante e a remuneração psico-afectiva do trabalho são fenómenos discretos e tendencialmente subjectivos.

A propósito da cozedura a lenha lembraremos não só uma *escola* expressiva, que ao contrário do que possa supor-se nem está em decrescimento, nem deve a especificidade técnica a um constrangimento externo; representa a escolha de um modo de fazer, e mesmo de ser, que chama a si a manipulação directa dessa reacção química – em vez de utilizar um microprocessador que comande a curva de cozedura pré-definida e respectiva condução energética ou combustão – gere a distribuição menos homogénea do calor, conta com a dispersão das cinzas na carga do forno e o seu contributo para o vidrado ou vitrificação das peças processadas. O tipo de combustível usado justificará formalmente a sua apreciação no presente trabalho, levantando nomeadamente questões de carácter ético sobre a sua utilização e a sustentabilidade dessa escolha. A nossa

atenção incidirá no entanto no desejo de intimidade que representa a aproximação ao fogo no sentido literal, e identificando a cozedura a lenha como uma performance, procurará as razões que a poderão sustentar enquanto tal. Considerando esta cozedura no seu lado ideal, uma escolha com consequências técnicas específicas, interpretamo-la portanto como uma *matéria* que entra na composição de uma parte da cerâmica contemporânea.

A fruição e a inevitabilidade de olhar na direcção da matéria enquanto tangibilidade e suporte levam-nos no momento seguinte à realidade técnica que sendo na cerâmica relativamente diversificada é voluntariamente operativa, permitindo diferentes níveis de compromisso, equivalentes a matrizes conceptuais distintas. Longe de abordar a diversidade de materiais guardados nesse *armazém*, que os compêndios técnicos abundantemente enunciam, o nosso estudo toma o caso particular do Basalto, material a que chegamos pela mão da experiência pessoal do lugar: uma viagem de lazer levou-nos em 2004 a regressar a algumas ilhas dos Açores *matando saudades* de um outro período anterior em que lá vivemos⁴. A observação marcada pelas condições do momento tornou essa experiência diferente da que em vezes sem conta subimos e descemos a Calçada se S. Francisco em Lisboa sem que a pedra de que é feita nos perturbasse. O modo como o encontrámos propôs possibilidades, encetou relações e convidou à liberdade de projectar naquele material a multitude de expressões e de conteúdos do lugar, fazendo dele um símbolo que funciona como istmo, do outro do lado qual encontramos uma técnica e a elaboração conceptual a que dá lugar a presença da Natureza na cerâmica contemporânea.

Dizer que quem se afasta ou vem de longe olha os lugares de um modo diferente daqueles que com os mesmos têm uma intimidade permanente é uma premissa discutível, mas o caderno de viagem de Raul Brandão, *As Ilhas Desconhecidas, Notas e Paisagens*⁵ e a memória em Alexandre Herculano, “*Restos informes de metaes fundidos/ Pelas chammass do abysmo, entre affumadas/ Pedras que em parte amarellece o enxofre,/ Que a lava em rios dispersou (...)*”⁶ serve-nos de companhia e permitiu olhar a rocha não só na condição real mas na condicional, naquilo que é mas também naquilo

⁴ Vd. anexos, p. 335.

⁵ Lisboa: Quetzal, 2011.

⁶ Alexandre Herculano, *Tristezas do Desterro (Fragmentos) VII*. Vd. anexo, p.337.
[<http://www.gutenberg.org/cache/epub/25925/pg25925.txt>] consult. 14.01.2012.

que podia ser, não só na geológica mas na filosófica, tratado cumulativamente como um material marginalmente considerado na lista dos materiais cerâmicos não argilosos, mas cujas características nos permitem não só caracterizar tecnicamente as pastas e os vidrados onde é incluído, como interpretar a variação da sua presença, avançando para a sua utilização efectiva em algumas das nossas peças.

No seguimento das reflexões aludidas identificaremos um conjunto de produções cujo desejo é estar presente enquanto matéria, o que no caso da cerâmica se reveste de carácter pleonástico, reafirmando o que a sua condição por definição sugere, atribuindo ao discurso uma vocação redundante e pela sua (falsa) elementaridade deixar transparecer a identidade oculta do autor. Trata-se de peças claramente abstractas, marcadas pelo subentendimento das afrontações referidas com os modos da matéria e os meios em que a técnica é invisível por mais virtuosa que seja; peças balizadas por aquilo que o seu autor claramente quer que não sejam, mas abertas à contingência dos imponderáveis que habitam as regiões do desconhecimento, sendo a um tempo surpreendentes e catárticas. Outras vezes, com eventual surpresa, essas produções apresentam-se como contentores, que de resto configuram a mais antiga abstracção funcional, capaz de guardar e de aprovisionar, de transferir para o futuro a vantagem do presente, de quantificar impondo uma razão e um termo de comparação. A Pintura assume-se aqui como um objecto de acção e pensamento em que a separação entre a forma e a matéria é difícil de manter mesmo na figuração⁷, sendo os valores pictóricos e tácteis fortemente devedores da clarificação dos limites da referida elementaridade.

O capítulo seguinte reflecte acerca do estatuto da forma neste elenco de sensibilidades, partindo da necessidade da formalização da ideia não só como condição comunicativa da própria, mas como imperativo categórico de completude que embora valorizando um entendimento objectivo entende as formas no papel de representantes sensíveis e intelectuais da natureza, criadas em simultâneo com o respectivo conteúdo sem perder de vista o prazer suscitado pela sua fruição, o conhecimento e a reflexão acerca do meio envolvente. A forma enquanto argumento serve esta linguagem particular e sua inserção na totalidade da obra é imprescindível para a apreensão do conteúdo ultrapassando a mera subsunção geométrica. A recensão aberta das formas cria um quadro de leitura

⁷ LEROI-GOURHAN, A – *O gesto e a palavra, 2- memórias e ritmos*, p.116.

devedor do entendimento de Clive Bell⁸ que elege o valor da significância como suficiente, adequado à identificação da forma e uma remissão final para a construção metafísica em seu redor. Considerando a natureza artística da forma cuja organização do objecto segue o modelo proposto por Dabney Townsend⁹, fundamentalmente conotativo, daremos atenção à organização possível de fazer em torno da imitação, da expressão e da imaginação, tendo presente a experiência da Natureza como um dado prévio real e a obra como objecto de reacção e conhecimento. Estaremos de todo o modo perante uma interpretação da ordem universal ou de uma sua particular manifestação, constrangida pelos vínculos culturais e emocionais e tratada pelas ferramentas que operacionalizam ideias inatas ou criadas da experiência. Há na formalização da ideia uma relação de necessidade que de modo diverso está também presente na Natureza, embora a concretização da primeira deixe permanentemente aberta a tentação do imaterial.

A reflexão em torno da marca cerâmica no contexto da forma é norteadada por uma valorização e uma confrontação essencial muito forte com a Matéria, próxima daquela desenvolvida anteriormente. *Pedimos emprestados* os argumentos nascidos na fenomenologia e na antropologia, bem como àqueles autores que não conseguem deixar de colocar dúvidas ante os gestos e os prazeres mais elementares do contacto com a pasta, num momento em relação ao qual legitimamente podemos duvidar que haja um nível de conformação técnica intencional. Procuraremos explicar que princípios servem ora uma apropriação do Natural com apropriação de objectos, ora de construção de narrativas com as quais as formas se comprometem. No contexto da arte contemporânea esta leitura que convida a uma certa inevitabilidade semântica não pode ignorar os problemas levantados pela figuração linguística que lhe sugere preferencialmente um desenvolvimento no quadro do pleonismo e da tautologia mais condicente com a abstracção e os recursos conceptuais à repetição de que nos ocupamos de seguida. O confronto da linguagem com as opções mínimas é ao mesmo tempo um risco de ensimesmamento progressivo deixando coincidir a matéria e o objecto para cuja superação recorrerá a uma representação operativa e uma confrontação crua com a imponderabilidade. Do contacto material à conformação objectiva de cada peça, a (im)pressão surge como uma inevitabilidade que convida permanentemente à auto-

⁸ BELL, Clive - *Art*. [http://www.gutenberg.org/files/16917/16917-h/16917-h.htm#Page_38]. Consult. 07.09.2012.

⁹ TOWNSEND, Dabney - *Introdução à Estética*, p. 76.

citação dos gestos e à sua eleição como categoria discursiva da marca, toda a plasticidade física vive do compromisso de duas forças opostas no intervalo das quais a forma vive.

De modos diferentes J-C Meyer¹⁰ e George Didi-Huberman¹¹ desenvolvem as questões do contacto em que a impressão primária num *barro* devolve o toque do seu autor envolvendo um valor eminentemente heurístico. Essa impressão distancia-se daquela repetição axiomáticamente vazia comprometida com a produção pós inventiva e distante do autor. Quando incorporado no procedimento criativo a marca é avaliada pela atitude experimental tonificada do discurso, pela pertinência das questões colocadas e o respectivo compromisso com a forma finalmente proposta. O valor das formas consolida-se com a capacidade de ultrapassar algumas falsas evidências, fundando-se quer na simetria e na sucessão positivo/ negativo, quer na assimetria interna do modelo através de uma projecção diametralmente oposta, onde cria um intervalo de identidade. Procuramos igualmente casos em que a estratificação como modo de acumulação das matérias pronuncia um registo inferior, partindo do contacto directo e negligenciando tendencialmente as condições e detalhes de impressão, de tal modo a marca se evidencia. Esse é o quadro mental presente no trabalho de Christl Berg (fotografia de digitalização por contacto) e na nossa “Construção da Paisagem” (relevo por contacto); em ambos os casos a tónica é colocada na postura de trabalho e na leitura, hipotecando-se o horizonte da paisagem em benefício da proximidade e do contacto; o próprio modelo que não existe no sentido matricial, mas apenas no eventual, torna a sua replicação desinteressante ou impossível.

A afirmação do novo objecto depende tanto da distância e do incumprimento para com o modelo, o organismo *fossilizado*, como da capacidade de perseguir um fio de Ariana ramificado que progride sem a confirmação do que seja o enunciado final; algumas peças são quase interrupções de uma instância natural em evolução, noutras a sua determinação destina-se ao preenchimento de uma omissão pontual do pensamento.

O grupo de trabalhos organizados segundo a ideia de verosimilhança, afectividade e posse evidenciam um aprazimento no contacto com a natureza pretendendo criar com recurso aos meios técnicos específicos uma situação equivalente. Colocar a tónica na

¹⁰ MONTMOLLIN, Daniel de; LAUTIER, Marie-Hélène; MEYER, Jean-Claude, *Eloge de l'Empreinte*.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *La ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*.

realidade externa ao artista, prestando-lhe um tributo que pressupõe a valorização de alguns valores descritivos, não significa a abstenção do relacionamento dessa esfera com o individual ou o social, todavia prevalece a importância de uma certa morfologia externa cuja produção equivalente assegura o entendimento, senão mesmo uma apropriação empática de um objecto em cuja narrativa se instala um valor antes ausente. Os autores propõem-nos um grande enquadramento onde acreditam que o maravilhamento experimentado por si pode repetir-se na criação da obra e mais tarde no contacto com o público. Na análise desta atitude parece-nos útil o texto de John Dewey¹² evitando conclusões simplistas atidas ao sentido estrito da mimetização, para o que contribui o entendimento da experiência do natural envolvendo uma elaboração complexa, um grau de sintetização relevante e um procedimento de interpretação consistente. Ao elaborar a obra nessa dimensão o autor amplia a sua escala individual; o domínio técnico e cultural onde eclode a imagem do outro carrega inicialmente uma apropriação empática sobre o objecto natural, numa fase seguinte torna-se prioritariamente o contacto supletivo entre os seus congéneres e o mundo natural no âmbito de uma comunicação clara.

Procuraremos testemunhar o valor da semelhança no contexto da *mimésis* visitando autores como N. Goodman e A. Goldman¹³ que alertam para a densidade sintáctica e semântica da linguagem pictórica, onde pequenas diferenças formais reformulam substancialmente os significados mantendo referências fortes com as propriedades naturais e de como esse pensamento evolui em K. Walton para a representação indiciadora de imaginários específicos sofisticados que caracterizam a condição humana. No uso da linguagem que se refere à Natureza, a categoria da verosimilhança aparecerá indexada a instrumentos sintácticos e semânticos necessários na construção de um conteúdo, é nessa função que a sua qualidade deve ser inquirida e não enquanto categoria em sede da qual se critica a legitimidade da semelhança ou a *naturalidade* da representação.

A mesma perspectiva sintáctica está patente na análise da repetição que surge no nosso trabalho partilhando esse valor com a busca de uma justificação ontológica que nos parece assistir à cerâmica, não em exclusividade, nem apenas nos programas focados nas problemáticas da Natureza, mas em todo o caso numa intercepção de conjuntos

¹² DEWEY, John - *Art as Experience*.

¹³ GOLDMAN, Alan - *The Aesthetic Value of Representation in Painting*, pp. 297 ss.

particular. As artes-plásticas na cultura ocidental cumprem desde há muito o preenchimento de uma omissão física ou espiritual com as figuras do insólito, o excepcional e o memorável. Tal papel especialmente assegurado por obras vocacionadas para a identidade, a unidade, ou a genealidade da interpretação do autor criaram uma marcação clara e uma divergência em relação à repetição e à obra múltipla. Particularmente nos fenómenos naturais, a identidade distingue a repetição da diferença, ligando-as ao mesmo tempo e prestando-se como factor de distinção. A participação de cada uma permite a compreensão de um todo de referência. As formas desenvolvidas com um padrão de matriz própria e regular são características encontradas na Natureza de modo finito, sendo objecto da geometria fractal, enquanto do ponto de vista antropológico, modos de interacção humana para com os materiais valorizam gestos como o golpe ou o risco e a sua apreensão como ligados à motricidade fundamental e fundadores da repetição.

Procuraremos dar-nos conta dos valores comunicativos intrínsecos, dos seus limites e da pertinência com que são aplicados por alguns autores, o que nos trará ao confronto entre a concepção ideal filosófica e a criativa, procurando entender em que medida a segunda desvirtua a primeira flexibilizando-se ou em vez disso obrigando a um entendimento mais abrangente do conceito e à sua utilização efectiva nas artes. É importante verificar que a aceitação de elaborações teórico formais mais vastas veio corresponder a instrumentos habitualmente exclusivos das artes temporais tendo como resultado o enriquecimento da abordagem do próprio conceito. Do valor vernacular da repetição na cerâmica, as leituras contemporâneas reivindicam dinâmicas de trabalho e espólios imagéticos proporcionando depoimentos que se sucedem complementarmente ou numa simultaneidade coral de que a Pintura já não abdica.

O mesmo alargamento de objecto e meios que obriga a Arte a questionar permanentemente o que deve ser a forma e os seus limites tem nas obras sobre as quais atendemos um desenvolvimento íntimo com as pulsões cruas da aleatoriedade, da desordem e a construção do acidente que assumem as dúvidas e a consciência humanas nas várias vertentes. O arrastamento dos objectos para essa confrontação transforma a informalidade num valor cénico que dadas as particularidades verificadas no nosso caso merecem uma reflexão particular, até porque que a Cerâmica cumpre por condição

muitas das razões avançadas por Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss¹⁴ como reacção à modernidade, cumprindo os imperativos da expressão e da abstracção. Um outro conjunto de razões contribui para o fechamento teórico deste arco da ruptura e destruição encontrado nas explicações da Termodinâmica com o princípio da entropia, e que Rudol Arnheim¹⁵ serve como argumento para a percepção da desordem elementar de que a Arte dá conta. A tarefa reveste-se de uma concepção particular porque graças a prerrogativas próprias a linguagem artística *encena* o maravilhamento da coexistência da desordem mecânica com a ordem geométrica que assiste à cristalografia e à biologia através de lógicas que respondem com modelos diferentes, eventualmente a propósito do mesmo objecto.

Em determinadas condições favoráveis o fenómeno da vida manifesta-se no processo de sistemas simples, organizado e interactivo entre si, criando sistemas mais complexos, o que significa mais ordem a partir da desordem. Apesar da progressão entrópica de cada sistema, a criação explora os processos locais de inversão e apresenta-se como contracorrente explorando a combinação possível. A pós-assertividade que tecnicamente envolve a ruptura frágil como resultado de uma solicitação ocasional assim como o desrespeito pelo ponto térmico de maturação configura a aceitação da aniquilação formal, sendo importante determinar quais os justificadores presentes e o respectivo horizonte formal prévio. Poderá eventualmente a Arte “*operar a colisão dos opostos*” a que se referia Pierre Bourdieu¹⁶ reforçado no arquétipo técnico da cerâmica que introduz por ordem da vontade a antítese no próprio conceito da forma. As obras apontadas implicam a interligação da causalidade, da probabilidade e do acaso, accionando os autores os pressupostos a partir dos quais a obra obedece a efeitos inevitáveis e menos à liberdade, sendo o papel do autor restaurado no último instante ao sancionar o resultado final.

O capítulo que constitui o portefólio artístico produzido no âmbito da tese toma o título de um dos trabalhos, *Queda de um canto de pássaro*, esperando incorporar de modo abrangente o espírito do conjunto de cerâmicas que propomos. Os textos, mais sincopados que os anteriores e com as prerrogativas de liberdade que a intermediação ao

¹⁴ BOIS, Yve-Alain ; KRAUSS, Rosalind – *Formless, a user's guide*, p. 169 ss.

¹⁵ ARNHEIM, Rudolf – *Para uma psicologia da arte & Arte e entropia*, p. 366.

¹⁶ BOURDIEU, Pierre - *Les règles de l'art*, p. 142.

silêncio da pintura se reserva, tratam os princípios que por vezes serviram a mais do que um trabalho, sendo que também nos capítulos precedentes a nossa cerâmica é chamada a argumentar a favor dos respectivos desenvolvimentos. Existe um desejo claro de fruir a Natureza no sentido estético, mas também no sentido ético, significando isso aprender o nosso lugar no seu todo, disponibilizarmo-nos para um modo concordante de vida, mesmo que corresponda a uma auto-limitação, tendo prazer nisso.

Em nenhum momento esta cerâmica quis ser ilustrativa ou didáctica, como não procurou expressamente a sustentação teórica directa. Obrigou-se à estruturação em torno do tema; à hiperbolização das experiências desde a sua ocorrência e ao longo do progresso da maturação; ao apagamento dos excessos sem dispensar o prazer e a alegria de formular a hipótese, bem como à limitação das vozes teóricas ao sussurro que persiste nos silêncios. Esperamos que esse entretecimento ocorra de um modo intencional e que a afirmação da obra não seja condicionada por uma introdução negativa – a referência àquilo que não quer ser, sem poder formular daquilo que efectivamente é.

As peças começam numa experiência por vezes longínqua, sem que a memória pareça primordial, por vezes imediata, até conseguirem impor a inevitabilidade e importância que a si próprias se dão, *consumindo-se* na formulação de certa textura, ou cor, ou no acerto entre ambas. Desprende-se uma discreta alegria da sobreposição entre a transferência romântica do estado de espírito para a manifestação do natural, e um nível do conhecimento manifestado na memória, para o qual a obra remete, surpreendendo o autor. A sua verificação confirma a ideia e dos vários desacertos resultam marginalmente novas relações ideais que a disciplina da Pintura autonomiza e convida a um novo debate.

1. O lugar como pressuposto

1.1. Considerações gerais

Considerar a cerâmica na sua relação com o lugar natural é participar na grande reflexão genérica em torno da importância do próprio conceito de lugar, seguido do entendimento da sua extensão ao discurso da pintura cerâmica. Dizemos genérico na medida em que a análise do conceito de lugar é objecto de outras áreas das ciências humanas como a filosofia, a geografia, a antropologia ou a política, cada uma fornecendo múltiplos contributos que a teoria da pintura utiliza para clarificar a especificidade do próprio objecto, participando ao mesmo tempo na construção de um conceito que desde o início do séc. XX tem uma importância crescente. Não se tratando de um novo material ou de uma experiência nova permite-se uma retroactividade histórica e a conferição de geografias culturais díspares com o sentido de estarmos ante a *descoberta* do lugar por parte das ciências humanas, a respectiva declinação e a influência gerada entre todas. Procuraremos enriquecer a nossa percepção com os contributos dessas outras sensibilidades de modo a percebermos a sua extensão e buscaremos os reflexos dessa importância na obra cerâmica de alguns autores contemporâneos, quer como referência de conteúdo quer como dialéctica expositiva específica.

Algumas análises que procuram um sentido real para o conceito de lugar definem-no como a superfície limitadora dos corpos, contígua à sua superfície exterior, que os envolve, limita e confere posição. A teoria aristotélica¹ diferencia claramente o lugar da forma do corpo, que pertencendo ao próprio e sendo o seu termo o acompanha na eventual mobilidade; distingue também do intervalo criado entre as superfícies e ainda da matéria, entendida como a extensão interna do próprio corpo, a sua natureza física e logo inseparável do mesmo. Esta análise processa o conceito na sua essência distinguindo-o de outros epistemologicamente limítrofes e perceptivamente contingentes, com a ajuda do recorte negativo e o recurso à noção de corpo. Uma outra

¹ARISTÓTELES - *Physis*, 1. IV, Cap.4, 212-220, cit. p. DEAN, Tacita, p. 14.

formulação defendida pelos Escolásticos² opta por abordar a questão de modo inverso, chamando-lhe lugar externo e constituído pelo volume espacial que certo corpo requer (e ocupa). Os problemas da limitação do lugar enquanto superfície envolvente do corpo ou superfície do mesmo cumprem o reconhecimento do valor objectivo do conceito de lugar num sentido real e concreto para cada corpo, com o estatuto de caso particular do espaço abstracto. Daqui decorre por seu lado a não comutatividade dos conceitos, entendendo-se que a universalidade do espaço não tenha lugar. Não estando o espaço num lugar, existe em si, ao mesmo tempo que decorre da noção anterior a imobilidade relativa e adstrita ao objecto. A terminologia parece estar ainda numa fase de acomodação às ideias, preferindo alguns autores à utilização do conceito de lugar – mais recente e ligado à Antropologia e à Geografia – a declinação do conceito de espaço. Laurent Grison utiliza indistintamente os termos espaço e lugar “*Exprimer l’espace et le temps(...) consiste souvent à tenter de représenter ce que nous nommons les tensions spatio-temporelles. Celles-ci marquent l’identité des soli loci, lieux singuliers réels et/ou imaginaires que nous étudions...*”³ – ou ainda – “*représenter le lieu pour se l’approprier, le maîtriser par l’image est un vain objectif fictionnel car l’espace n’est rien sans le temps...*”. Fazem-no através de analogias e recorrendo à contribuição do conceito de tempo. Do excerto resulta desde logo a convicção de que o lugar não deixa capturar a sua identidade pela simples descritiva imagética e de seguida que essa identidade está porventura associada à percepção de um outro par cultural que é o tempo; mais, que os dois contribuem sob a forma de tensão na produção de fenómenos, perceptivos, espacio-temporais.

A particularização do espaço não basta no entanto para definir o Lugar. Este distingue-se simultaneamente do sítio, ao qual convêm coordenadas únicas e rigorosas, através de um modo numérico ou geométrico produtor de uma resposta positiva e mensurável, definindo com rigor um ponto da Terra, do Espaço Astronómico ou virtual, como a *Web*. Não importa saber como se caracteriza o que está (lá), importa que esteja ali e não noutro sítio.

Poderemos entender o sítio na decorrência de informações que o ligam ao estar enquanto o lugar é construído por aquelas que definem o ser, ou ainda usando outra analogia, entender a relação que o lugar tem com a paisagem, equivalendo àquela que a

² Vg. Frei João de S. Tomás (1589-1644).

³ GRISON, Laurent – *Les stries du temps, l’artiste, le lieu et la mémoire*, p.11.

identidade tem com o retrato⁴. A rarefacção de sinais de identidade fomenta a necessidade de uma grelha aplicada ao espaço apresentado, assumindo-se na sua construção o domínio de uma entidade geométrica abstracta, mas cuja aplicação em campo demonstra mais do que o mero recurso a uma ferramenta ordenadora. Entendemos bem a importância que as coordenadas geográficas têm no mar, ou no deserto, onde a austeridade de sinais torna o espaço ilegível e aconselham a utilização de um procedimento de fixação, seja referenciado a uma estrela ou a uma triangulação de satélites. Este procedimento fornece um conteúdo numérico e analítico, cujo propósito e aptidão se diferencia claramente de um outro ideográfico.

O lugar é definido por sinais de natureza complexa, de análise multifactorial e enunciação ideográfica, o seu processamento é inadequado ou insuficiente quando os parâmetros pretendidos são objectivos como a enunciação de uma latitude e longitude. A grelha e o lugar são nessa medida incompatíveis e propõem formas antagónicas de localização no mundo. Ao contrário do sítio, o lugar não exige ser entendido segundo uma referência espacial fixa ou estática, podendo pensar-se no *lugar nómada*, aquele que conta com variáveis geográficas e faz da mutação das componentes de identidade uma condição da leitura. Neste caso um barco é um lugar ocupando um outro maior algures na sua rota, fixo no caso do porto a que chega, e a descrição de um pode incluir a do outro como um contínuo; móvel enquanto navega, uma referência microcósmica afectiva fixa enquanto tudo muda à sua volta.

Há um pressuposto dedutivo que sustenta a tomada do espaço, a par do tempo, num âmbito universal onde o lugar aparece como desenvolvimento particular e concretização daquela ideia. A noção de lugar aparece-nos com carácter de necessidade genericamente fundamental para a materialização do Ser concreto e do objecto, no sentido em que tudo o que existe ou cria se faz num lugar material ou virtual, permitindo-nos olhá-lo como condição para a percepção material das coisas. Na identificação do que seja o lugar e para aferir da sua importância na obra de arte importa entender como é criado este particular face ao geral e que factores permitem essa concretização.

Alguns autores propõem que estas transformações se dão pela projecção e reprodução de certas acções e estruturas sociais. Desta forma um país é o sistema de lugares significantes especificado no *sonho* que representa “a projecção no espaço simbólico de

⁴ DEAN, Tacita; MILLAR Jeremy - *Place*, p.12.

variados processos sociais”⁵ tendo um comportamento isomórfico com a paisagem que desempenha o papel de um media pré-existente. Sem configurações culturais prévias o suporte em branco é preenchido com particularidades míticas pertencentes ao sonho e os dois encontram-se pela atracção de um processo de superimposição invocado *ex post facto*⁶ ou de modo semelhante como entende F. Silvano⁷ citando Marion Segaud e Françoise Paul-Levy⁸, para quem a relação com o espaço, só é garante universal da particularidade das identidades através do lugar, constituindo este parte dessa intimidade.

O ponto de vista geo-antropológico permite igualmente reconhecer ao espaço um valor linguístico compositivo que nomeia o intervalo entre as coisas e é capaz de implantar uma ordem entre elas⁹. Enquanto Short sublinha inicialmente a ocupação e personalização do território como marcas definidoras do lugar, através da demarcação e consequentes acções de inclusão e exclusão, faz depender dessa consciência a estruturação do meio próximo, de onde decorre a verificação de um sentimento e a construção de um poder. O lugar compreende portanto uma capacidade de envolver ou de excluir e de definir o que é *nosso* e o que é *deles*. Apesar das mutações culturais aceleradas no século XX, à volta de uma realidade territorial adicionam-se vulgarmente estereótipos comportamentais, regionalismos linguísticos, revelando uma identidade do sujeito, do grupo e da nação enquanto representações de um lugar particular¹⁰.

As palavras e as formas artísticas em que as ideias se tornam, confrontam, eventualmente ajudando a gerir, a natureza da nossa relação com a terra-lugar. Evidenciam determinada valorização e flexibilidade que à sua frente uma imagem de mundo em processo de mutação contra outra mais estática, vocacionada para o ser; a vida social como uma série de fases ou como um conjunto de localizações. As abordagens mais simples tendem para dicotomias como a que opõe a prioridade temporal, elogiando o progresso, contra a tradição, a sociedade da mudança contra a conservacionista, opondo o tempo ao lugar. A modernização, que tinha colocado como

⁵ Fred R. Myers, p.47. citado por CASEY, Edward – *How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time* (trad. livre).

⁶ CASEY, Edward S. - *How to Get from Space to Place...*, p15.

⁷ SILVANO, F. – *Antropologia do espaço, uma introdução*, Lisboa, Celta, 2001.

⁸ (...) a “dimensão espacial” não pode ser apreendida directamente, ela só se manifesta na intimidade dos sistemas e das estruturas sociais...” Marion Segaud, Françoise Paul-Levy in *Anthropologie de l’espace*, Paris, Centre Georges Pompidou/CCI, 1983, p. 30.

⁹ SHORT, John Rennie – *Global Dimensions, Space, Place and the Contemporary World*, p. 15.

¹⁰ Idem, p. 16.

condição para a meta-narrativa do progresso a anti-localização¹¹, vê-se agora abandonada em favor da globalização no contexto da subalternização do lugar.

Ter um mais claro entendimento das razões porque o lugar desempenha um papel tão significativo na obra plástica cerâmica de tantos autores passa por compreender a dimensão da relação entre a pessoa e o ambiente físico. Dizemo-lo com a intenção de equacionar a sua importância de um modo preferencialmente objectivo, embora percebamos que grande parte dos termos de caracterização e validação são de natureza psicológica. Quando num lugar identificamos uma morfologia “autónoma” – um bosque, um regato, uma encosta erodida – a propósito da qual uma série de indivíduos manifestasse a sua sensibilidade, não podemos evitar que seja no processamento dessa percepção e no modo como afectivamente, da ignição e elaboração da linguagem artística tal dado é tratado, que reside o fundamental do problema. O argumento aristotélico é o de que a definição da ideia de lugar, decorre da dimensão da relação, promovendo sentimentos de pertença, e presta-se a um desenvolvimento tentacular. A projecção do lugar na riqueza de uma relação e a sua indexação a um sentimento de pertença é para o discurso artístico uma deambulação apetecível, porque a pertença temo-la como um sentimento tão inato e individual, que precipitadamente aceitamos como instintivo, por si só tão convidativo à desconstrução que o seu entendimento mesmo confinado a um sentido psicologista do afecto se desdobra em consequências das quais a produção da obra artística é um produto eventualmente longínquo mas pertinente.

O sentimento de construção dessa ligação que veremos configurar uma *identificação com*, cruza transversalmente com a rede de percepções espaciais e pode transbordar sob a forma de religiosidade, de dúvida e de proposta, como aquela passagem do Evangelho de Mateus (17:1-8)¹² que usa uma expressão suficientemente ambígua para acolher a perplexidade e a contradição decorrente da construção deste conceito. Nessa passagem se diz que chegando Jesus ao cimo de um monte com alguns discípulos, se transformou e ante eles começou falar com Moisés e Elias, ao que segundo o evangelista “Pedro tomou a palavra e disse a Jesus: ‘Mestre como é bom estarmos aqui! Façamos três tendas: uma para Ti, outra para Moisés, outra para Elias’ Não sabia o que dizia, pois estavam atemorizados”. O autor transfere para o lugar a sua alegria, nomeia-o adequado

¹¹ Ibid. p.17

¹² Bíblia Sagrada. Lisboa: Ed. Paulistas, 1978. Uma narrativa semelhante aparece tb. em Mc 9, 2-10.

para o conhecimento da verdade e confere-lhe um estatuto distintivo. Esta concepção convive com a ideia histórica e cultural do mundo como superfície quadrada flutuando sobre as águas inferiores, ao centro do qual se elevava uma montanha cujo cume se aproximava à abóbada celeste, e mais próximo de Deus portanto.

Os autores dão-nos através das respectivas obras sinais particulares e manifestações recriadas das próprias percepções. Apresentam-se carregadas de atributos relacionais – onde crescemos, onde queremos ir, onde tal coisa existe – que usam um *sentimento de lugar*, valioso na heurística do seu entendimento. Dissecar os sinais com que reportam o lugar parece construir um ambiente de análise, mas o corte que postula entre esses elementos individuais não permite obter a complexidade e riqueza da sua presença, ou seja que o todo e as respectivas inter-relações é sempre mais que a soma das partes construindo-se no próprio afastamento. A percepção dos dados sensoriais é interpretada na fenomenologia como ultrapassando a estrita materialidade e as respostas a que dão lugar ultrapassam esse pontilhismo manifestamente insuficiente para a explicação dos lugares. Através do que Husserl chama o factor hilético e Merleau-Ponty uma percepção em profundidade¹³, o sujeito é entendido como fazendo parte *ab initio* da própria envolvente material, residindo nesse todo a experiência da percepção. A percepção do lugar tem um modo duplo de ser tendencialmente simultâneo: por um lado é o conjunto de elementos referenciais envolventes que contribuem para a identidade do objecto contido, por outro é em si próprio um objecto percebido na multiplicidade do seu conteúdo. As noções de profundidade e horizonte contribuem para a sua melhor percepção, sendo o objecto percebido na sua própria profundidade e dentro dos limites fornecidos pelos lados equivalente ao conjunto de percepções de um campo cuja totalidade do fundo é limitada pelo próprio horizonte. Um e outro termo fornecem ao sujeito as marcações e referências de um lugar “*em vez do caleidoscópio de dados livres*”, e a coerência do lugar que simultaneamente ocupamos como sujeitos sencientes. A percepção e conhecimento do lugar obrigam a estar nele e em posição de o perceber, não sendo portanto o conhecimento subsequente, mas ingrediente da percepção em si, implicando viver o lugar em que se está como forma de conhecimento. À pluralidade de sinais emitidos pelo lugar a percepção responde a nível primário de um modo sinestésico, ademais a configuração e complexidade dos sinais são em si

¹³ Edmund Husserl - Experience and Judgment; Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy: First Book e Maurice Merleau-Ponty - Phénoménologie de la perception, cit. p. CASEY, Edward - *How to Get from Space to Place...*, p. 18 ss.

significantes e não apenas uma torrente de dados sem sentido. O argumento fenomenológico defende que a realidade percebida encerra um núcleo eminentemente noemático, apropriável por uma percepção *activamente passiva*, isto quer dizer “não só que a percepção primária é inseparável dos milhares de modos da acção concreta”¹⁴, como em si requer uma postura simultaneamente acolhedora e aberta do meio envolvente, ao mesmo tempo que dinâmica.

Identificar o lugar enquanto categoria epistemológica remete-nos para o significado que tem cada lugar para aqueles que nele habitam, ou que dele se apropriam usando as respectivas construções psicológicas e culturais. Esta ideia de lugar pode ser individual ou colectiva, mas tem um lado sedimentar e vago mas prévio, denunciado na transversalidade do registo e da comunicação individual, do tempo histórico, das condições geográficas e materiais que funcionam como matéria-prima. Nessa condição de anterioridade tem ao nível artístico a maior importância quando um autor decide fazer do lugar um contribuinte fenomenológico essencial, portador de estímulos particulares que o incitam ao desafio do discurso. A percepção de se estar em certa localização, isto é a capacidade de elencar um conjunto de sinais distintivos que no seu conjunto totalizam um certo produto ou configuram uma imagem particular – independente do rigor e da verdade – é universal e está intimamente ligada à *consciência de si* que o indivíduo desenvolve, mas que solitariamente não conduz à necessidade de produzir discursos artísticos. Por outro lado, a diversidade de elementos que constroem a noção de lugar, faz com que a sua referência explícita mas não narrativa seja reservada, ao contrário das formas individuais, cuja objectividade, riqueza formal e por vezes anímica interpelam o potencial autor de forma imediata. A consideração do lugar Natural requer por isso uma reflexão elaborada que o reconhece como significativo no conjunto solidário da leitura com a obra, ou pressupõe a capacidade de construir sínteses do mesmo Natural, cuja decomposição e organização fundamentam a construção da mesma.

A referência ao lugar natural não pretende da nossa parte lançar a classificação tipológica do que seja e que pressupostos se devam verificar para aferir o grau de *naturalidade* de certo lugar. Antes de mais porque essa lista requereria sempre uma tão grande dose de flexibilidade na verificação dos contributos vivos, de preponderância de

¹⁴ CASEY, Edward S. - *How to Get from Space to Place...*, p. 22 (trad. livre).

factores geofísicos espontâneos ou simplesmente a decisão sobre o grau e extensão das marcas artificiais e técnicas que a sua caracterização seria mais um dos conceitos nublados por excepções, interpretações alargadas e duvidosas como uma cadeia de cerejas conceptuais onde a clareza de uma ideia obriga à clarificação prévia de duas. Quando um autor, ou em seu lugar a obra, se referem ao lugar natural, fazem-no recorrendo a uma grande atmosfera afectiva que privilegia momentos recortados pelo olhar, que subitamente ou sem dar por isso foram sendo incorporados no autor até ao ponto em que se fosse claramente possível cartografar a sua identidade, ocupariam um grande fundo de informação essencial, contra o qual poderíamos pintar a pequena figura que é o personagem.

Tais lugares que aos poucos se transformam ou ficaram mesmo para trás e composições que parabolicamente remetem para essências que “*transcendem o material e puramente descritivo para tocar o sentido alusivo do natural e do orgânico*”¹⁵ são exemplarmente referenciadas na apresentação que Emmanuel Cooper faz das exposições de Richard Long e Kosho Ito¹⁶, a propósito de um conjunto de trabalhos situados nas franjas da cerâmica e do modo simultaneamente referencial e instrumental como os autores usam o lugar natural no seu trabalho. Ao olhar, os sinais de particularidade geográfica são ilegíveis, o autor explicita-o no título do trabalho ou nos textos complementares, opta por declaradamente *atascar* aí (estamos a falar de lama) o esqueleto do seu pensamento, para posteriormente na forma construída se pautar por gestos primários, aparentemente aleatórios, combinados com a contingência física da gravidade “*which are neither language nor abstract art but something in between.*”¹⁷

Por lugares naturais, sem que nos detenhamos então no grau de pristinidade dos mesmos, ou na marcação de critérios para o que ainda é, ou já deixou de ser, natural, entendemos aqueles de onde a observação pública acolhe sinais predominantes do meio biofísico, transpirando da respectiva obra uma relação particular, uma elaboração assumida pelo autor ou reclamada pela interpretação. Nesta nomeação podem os autores ter tomado medidas escalpeladoras, afastando sinais perturbadores ou contraditórios de modo argumentativo, como seria o de ignorar a predominância de uma grande área

¹⁵ COOPER, Emmanuel– Outside In, in *Ceramic Review*, 198 Nov/ Dec. 2002, p. 32, trad. livre.

¹⁶ Tate St Ives, Cornwall, 2002 e 2002/3 [www.tate.org.uk/britain/exhibitions/richardlong/]. consult. 23.11.2011 e [www.tate.org.uk/stives/exhibitions/kosho-ito/default.shtm] cons. 23.11.2011 respect.

¹⁷ COOPER, Emmanuel, idem.

técnica¹⁸ envolvente para referenciar um pormenor natural, ou realçar a degradação de um meio construído pelos primeiros sinais de agentes biológicos – não se trata de mensurabilidade ou estatística; aceitamos a nomeação autoral como suficiente, embora sempre discutível, interessando-nos mais a respectiva argumentação plástica e a contingência conceptual que a verificação de pressupostos materiais.

Ocupa-nos igualmente o lugar recebendo a obra, enquanto sítio, enquanto *lugar da...*, o seu carácter perpassa e domina, mantendo as marcas geomorfológicas, a vida orgânica natural e as respectivas condições caracterizadoras como biótopo. Nestes casos cria-se uma bidireccionalidade tipificadora nas relações da obra com o lugar, recebendo aquela sentido deste, através da apresentação simultânea das formas, concordantes ou não com as da obra, mas igualmente dando-lhe massa significativa, clarificando e aprofundando o sentido proposto, ou criando outro alternativo, fundamentado na nova composição entendida como argumento visual com os seus valores contraditórios ou eventualmente paradoxais e que compõem o discurso.

Esta contribuição cultural enxerta os elementos naturais de cambiantes, que tendo uma vocação futura e uma abrangência significativa limitada – ramos secos de uma árvore são ramos secos e o seu valor artístico é limitado ao contexto específico proposto – emite inevitavelmente sinais para montante que podem resultar numa reavaliação dos elementos que compõem o meio em que vivemos e o nosso próprio sentido ético. Dentro da obra cada elemento personifica a atribuição que o autor lhe entrega, sem limitações, que não as específicas da sua própria estruturação linguística e da criação de um sentido. A liberdade de atribuições é absoluta, e com os limites que referimos, o ramo seco da árvore pode ser tudo até que a obra acabe. Para lá dela fica no elemento-actor um valor possível remanescente e gostamos de olhar para essa relação em que os elementos naturais foram investidos como uma simbiose que modera o sentido utilitarista e imediato com que nos relacionamos com o meio natural, travando a nossa capacidade predadora.

A expressão do lugar na obra aparece primordialmente como referente e como contributo de conteúdo, a razão primeira que sensibiliza o autor e o convida a pronunciar-se construindo a obra. Nesta posição, o lugar natural aparece no discurso artístico com contribuições qualitativas e quantitativas diferentes. Uma obra pode

¹⁸ Aqui entendida como antónimo de natural.

declarar uma grande afinidade com um lugar, explicitando-o até no seu título, mas deixar ver ao longo do seu desenvolvimento a prevalência das razões plásticas e formais, progressivamente reduzindo ou paradoxalmente negando, esse anúncio prévio. Simultaneamente os sinais de presença do lugar natural através de marcas denotativas ou representações miméticas, podem ser mais ou menos abundantes, abrindo espaços de leitura não só diferentes mas sobretudo com elasticidades diferenciadas, anunciando uma percepção exterior do lugar. Noutra posição, o lugar natural aparece como conceito decorrente do produzido. Os seus resultados, dependendo das opções de apresentação, repousam em expressões autónomas da sintaxe visual, como são as texturas, a regularidade das formas, ou a densidade das manchas, carecendo em absoluto da respectiva ligação entre si não só para a construção do sentido, mas particularmente do *tópos* proposto, desenvolvido neste caso como referência interior. O discurso artístico utiliza ambos e não sendo a sua natureza exclusiva, deparamo-nos inúmeras vezes com deambulações entre a representação mais ou menos natural e a construção lúdica e experimental.

Do público que aceita esta interpelação esperamos o acolhimento dos sinais que contribuem para aquilo que se chama vulgarmente percepção ambiental, para a construção do conhecimento que temos do próprio ambiente, bem como para o respectivo processo de avaliação e valorização. A consideração das propostas desta linha de autores deseja criar condições receptivas e de interesse pelo respectivo discurso, no âmbito da comunicação, alinhando ainda o argumento da majoração da percepção sobre a verificação. Quer dizer que o público se sensibiliza e reage na medida do que percebe e não apenas do que é, que os juízos dos decisores, mas também dos cidadãos comuns, se baseiam na percepção que têm do tema, na eficácia comunicacional que lhe estiver associada, podendo perder-se conteúdos na transferência. Ao lado de um conhecimento científico objectivo, a reflexão ideológica da via artística recentra o discurso pela Natureza na sua condição mental, podendo o seu produto colocar propostas éticas e operativas interessantes. Esta devolução da obra artística ao exercício mais reflexivo e menos político, enraíza frequentemente no recanto e no remanescente próximo, onde a intimidade do olhar procura não só uma empatia e uma inclusão, mas a aceitação de um novo paradigma e a reorganização do mundo em redor.

Sendo autónoma e útil do ponto de vista da análise da obra e da fenomenologia artística em geral, esta relação tem um carácter de necessidade, ao qual o autor não pode fugir – o que não implica discursos de concordância ou continuidade. A convivência com formas naturais que existem no terreno e respectiva densidade, a envolvente geográfica, incluindo a meteorológica e os significados culturais presos a cada lugar são dados existentes que interagem com a obra independentemente da vontade do autor a partir do momento em que decide jogar essa relação.

Vulgarmente encontramos lugares com um grande significado para um grupo, no sentido em que o significado e identidade daquele lugar é equivalente para vários indivíduos mesmo não se conhecendo mutuamente – um museu para certo grupo cultural, certa montanha para os caminantes que a frequentam, ou a sombra de um jardim público e respectiva mesa onde alguns se encontram para jogar cartas a certa hora do dia. A partilha desta identidade, sendo relevante do ponto de vista social ou político não representa necessariamente uma mais-valia do ponto de vista da validade ou da aptidão para o discurso artístico. É na intimidade com o lugar que se funda a identidade, a partir da qual se projecta o discurso plástico como desenvolvimento e conhecimento.

Quando definimos o lugar natural, procurando focar-nos nos seus atributos físicos, fazemo-lo no sentido de fazer passar alguma objectividade e ao mesmo tempo dar lugar a um *múltiplo comum* referencial, mas temos presente que a sua eleição tradicional enquanto objecto artístico, justificada pela singularidade e escala dos elementos, as particularidades da sua organização, o efeito expressivo dos sinais físicos e a sua dramaticidade, não são já suficientes para tratar o fenómeno de modo abrangente. Deixaram de o ser na fragilidade do pitoresco apontado pela modernidade e pelas condições de análise que contemporaneamente se impõem à experiência estética. Não que esses lugares tenham deixado de nos sensibilizar, decorre da própria organização volumétrica, dos elementos que compõem e animam o trecho encontrado, da sensibilidade *comum* a esses sinais. Identificá-los é fundamental não só na construção da sensibilidade, como também na maturação da linguagem. À identificação física como a referência desejável do lugar – a ravina, a textura e cor da rocha, a monotonia da planície - constatamos que sucede uma justificação baseada em contributos temporais e espirituais como são a memória, a possibilidade de construir com essas percepções relações ideográficas externas reflexivas de modo a combinar um fundo afectivo com

um procedimento cognitivo. Fenómeno interessante é que essa sensibilidade se alargou ao encontro de *pequenas coisas*, que o seu objecto se aproximou dos percursos quotidianos; o seu enquadramento se contamina e remete para atitudes sociais e políticas como corolários das condições de vida humana¹⁹, evoluindo numa órbita ética e complexificando a análise mais imediata que o início da questão porventura sugeria.

Quando privilegiamos as condições geofísicas e materiais do lugar detemo-nos eventualmente nos dados mais objectivos do tema, por serem exteriores aos autores e de mais clara recensão – a área de uma planície, a orografia de uma montanha, o estado meteorológico de uma parcela oceânica – mas o facto de a partir da sua experiência, dois sujeitos puderem fazer discursos antagónicos é suficiente para lembrar que os lugares, entidades geofísicas participantes na biosfera, se tornam irrelevantes deste ponto de vista discursivo se não for tido em conta o sujeito autor. Considerando a importância das características analíticas e emocionais de um autor, as respectivas aptidões técnicas e discursivas, a referência ao lugar natural convida a procurá-lo num estádio prévio e independente do próprio discurso artístico, reenviando a sua ideia enquanto obra como se o sentido proposto lhe estivesse em falta e o autor quisesse ao mesmo tempo ser imprescindível e discreto. Um entendimento exclusivamente conceptual, que coloque o valor da existência do lugar na condição do próprio discurso – e podemos conceber um lugar imaginário, cujo valor artístico reside exclusivamente no próprio discurso, não decorrendo desta situação qualquer menos-valia para a própria obra – representa um entendimento antropocêntrico, volátil e comunicacional que compagina mal com aquele que atribui ao lugar natural valores objectivos, supra temporais e que constituem razão maior para tantos ancorarem nele referência.

Pressentindo na obra a projecção do lugar, procuramos nela a clara marca prévia daquele. O lugar existe, e nele, em todo lado, a Natureza num movimento conjunto sem destino marcado, apoiada na dinâmica como condição e na finitude da vida como limite do ser. Ao interpelá-lo enquanto entidade exterior desenvolve uma estranha ambiguidade em que o próprio alterna entre sujeito e objecto. Parece primeiro que subimos um rio ziguezagueando entre as duas margens sem sítio para aportar e reconhecendo a impossibilidade de não ser parte do todo, arriscamo-nos a não distinguir uma margem da outra. Quando pensamos ter alcançado a margem, reconhecemo-la

¹⁹ SCHWARTZ, Judith – *Confrontational Ceramics*, pp. 207 e ss.

como a mesma de onde partimos. Tudo quanto fazemos, envolve-nos no próximo ciclo e apenas a nossa pequenez nos impede de nos reconhecermos no efeito de cada movimento. Navegamos um rio tubular de uma só margem, de onde partimos e onde chegamos, se pudermos, um pouco mais a montante. A existência é um espaço tubular; na procura do entendimento partimos de numa linha geratriz. Procurando a explicação num modelo justificado por uma dinâmica, a relação tem a abrangência de um fenómeno em cuja procura resultam marcas, por vezes obras, que são um modo de conhecer e de interrogar, mas onde o ponto a que conduzem pertence à linha de onde partimos. De modo que na melhor das hipóteses o nosso movimento desenha nesse espaço tubular a helicoidal de movimento oscilante, numa direcção definida pelo tempo. Nesse percurso somos parte da única margem existente.

Não poderemos avaliar de forma simplista a importância dada em Portugal aos Lugares Naturais ou aos seus *personagens*, não detemos as ferramentas necessárias nem este seria o lugar para ter um tratamento que ultrapassasse uma certa consciencialização ambiental epidérmica do último quarto do séc. XX²⁰; dir-se-á que a longa tradição católica inibiu a espontaneidade do animismo, que as dificuldades económicas e o baixo nível de instrução promoveu a exploração do meio Natural tido como depósito infindável. Todas essas explicações comuns manifestam a dificuldade que representa o recentemente chamado desenvolvimento sustentável e de reconhecer um património natural, cujo valor científico e simbólico, mas também económico é insubstituível. Nesse contexto ficam nas referências toponímicas nomes que prolongam a vida dos tais *personagens* que lhe deram lugar. A *Oliveira dos Defuntos* para a curva da estrada onde havia uma oliveira e paravam para descansar os funerais quando as urnas funerárias eram transportadas à mão; o *Pinheiro Ramudo*²¹ que no caminho da Moita abrigava ciclicamente quadrilhas de ladrões que traziam os viajantes, a pé ou de carroça, em sobressalto e risco; a *Rocha Apartada*, como uma trincheira natural na serra, cheia de murtas e pequenas aroeiras que imaginámos explorar e conviver com a mais fabulosa fauna. São rápidos arquivos semelhantes àqueles que cada um particularmente tem.

²⁰ Vd. duas perspectivas: BECKERT, Cristina; VARANDAS, Maria José (Orgs.) – *Éticas e Políticas Ambientais*. Centro Fil. Univ. Lisboa, 2004. SILVA, Joaquim S. (Coord. Edit.) – *Árvores e Florestas de Portugal*, (9vols.). Lisboa: Público/ FLAD, 2007.

²¹ FORTUNA, A. Matos, *Contava-se em terras de Palmela...*, p35. Palmela: Câmara Municipal de Palmela, 1989.

Esta aplicação vincula pessoa e lugar por meio de uma pertença, que marca e demarca comparativamente, e tem um lado inibidor do estranho e estrangeiro, o qual desconhece os nomes próprios locais, as correntes do rio e os fundões, o mar que se *levanta* quando muda a maré com vento de sudoeste, requerendo quase sempre um decurso de tempo na comunidade, um entrosamento noutras manifestações sociais, que em conjunto com conhecimentos específicos configuram abordagens mais fenomenológicas²² onde realçam as impressões individuais e sobretudo o lado sentimental a que exemplarmente S. Kaplan²³ chama intangíveis, precedido na argumentação de teor poético e fenomenológico por Bachelard²⁴ e Yi-Fu Tuan²⁵.

A marcação inicial deste conceito de lugar assenta notoriamente no significado que *determinada* área geofísica tem para aqueles que se lhe referenciam, transferindo para a emotividade, a interpretação de sinais isolados ou seu conjunto, uma certa percepção e a estruturação do respectivo significado. Alguns estudos na área do urbanismo²⁶, nomeadamente P. Hall e M. Fried, demonstram a intimidade com que o lugar físico se associa a factores humanos verificados negativamente nos processos de urbanização massiva dos anos 70 e 80 do séc. XX, precipitando a alimentação de cinturas industriais em contextos migratórios, e de como a ruptura de redes sociais levaram à perda do sentido de lugar, mesmo sabendo que “*são os referentes físicos e os padrões do lugar as principais preocupações dos projectistas*”²⁷. O modo dramático como espaços naturais, mesmo usados em economias agrícolas, se tornaram aceleradamente perímetros urbanos, industriais, ou mistos, e a perda de valor referencial que estes processos desenvolvem é sublinhado por J. D. Sime²⁸, que defende além da consideração do ambiente físico, a vantagem do envolvimento potencial dos seus habitantes no processo de projecto e apropriação dos espaços. Na realidade percebemos a impossível compaginação entre esta virtude e a industrialização anónima e intensiva, associada à

²² Vg. RELPH, E. – The instant environment machine and the reclamation of place. *Place and Placemaking Conference*, paper 85, Melbourne, Australia, 1985.

²³ KAPLAN, S. - Affect and cognition in the context of home: the quest for intangibles, in *Population & Environment*, vol. 7, 2, pp. 126-133. [<http://www.springerlink.com/content/16972r71171280j5/>] Consul. 07.02.2010.

²⁴ BACHELARD, G. - *A poética do espaço*, p.2-12.

²⁵ TUAN, Yi-Fu - *Space and Place*, p.8 ss.

²⁶ P. Hall- *Urban and Regional Planning*, 3th ed. London: George Allen & Unwin, 1982; M. Fried - Grieving for the lost home, in L. Duhl (ed.) *The Urban Condition*. New York: Basic Books, 1963, cit por SPELLER Gerda - *A importância da Vinculação aos Lugares*, p. 135.

²⁷ SPELLER Gerda, *A importância da Vinculação aos Lugares*, p.135.

²⁸ SIME, J. D. - Creating places or designing spaces? in *Journal of Environmental Psychology*, 6(4): pp. 49-63. 1986.

circulação de capital da nossa cultura, não nos impedindo isso de constatar que nas excepções onde esses alargamentos decorrem de amadurecimentos atempados de actividades identificadas, com rosto e de alguma forma (propriedade, empregabilidade, solidariedade) enraizados numa região, a transformação é tida como positiva, sem que se verifiquem as perdas em questão. Sem que haja univocidade, as abordagens positivistas tendem a equacionar parâmetros mensuráveis tais como a tipologia física, actividades económicas verificáveis, significados e símbolos, pecando segundo os seus críticos pela consideração insuficiente às acções de envolvência com o lugar, ligações temporais e autobiográficas.

Nem sempre o conflito se desenvolve contra uma concepção de modelo económico ou rentabilização de espaço *versus* lugar, antes contra uma desvalorização e descaracterização gratuita, um esvaziamento e um analfabetismo funcional para os respectivos sinais dos lugares. Rapidamente esta atitude pode evoluir para acolhimento de alguns indivíduos e exclusão de outros, para a não identificação com (o prolongamento infinito da suburbanidade, a destruição do património natural como forma de pressão, a desvalorização da floresta...) conduzindo à floculação social e à impermeabilização dos grupos. O lugar evidencia nalguns casos portanto um modo de pensar, sublinhando aquilo que é importante e afastando o restante. Na formulação da obra, os autores dos *lugares* fazem convergir nela uma relação elaborada entre a ontologia e a epistemologia através da apropriação ou criação do respectivo objecto, como coisa do mundo, implicando simultaneamente um modo de o conhecer.

Um dos subconceitos relevantes do ponto de vista da exploração plástica é o de identidade do lugar, embora sem a pretensão de que os artistas tenham uma ideia prévia e clara do que seja essa identidade, sobre a qual trabalham, nem que possa do seu testemunho inferir-se rigorosamente acerca da mesma. O seu contributo é incontornável pelo facto de a sua reflexão visar exactamente a apresentação da forma concorrente, sendo particular vai além da descrição física e a incorporação de valores imateriais que promove, contribui para a pertinência dessa apresentação. Um conjunto de contributos liderados por H. M. Proshansky²⁹ considera a identidade do lugar uma estrutura diferenciada, mas simultaneamente unificada, ao mesmo tempo que uma subestrutura da

²⁹ PROSHANSKY; FABIAN & KAMINOFF – Physical world socialisation of the self, in *Journal of Environmental Psychology*, 3, pp. 57-83.

identidade individual composta na generalidade por cognições (não necessariamente científicas) acerca do seu mundo físico:

“Estas integram memórias, ideias, sentimentos, atitudes, valores, preferências e significados do comportamento e da experiência relacionados com a variedade e complexidade dos contextos físicos que definem a existência quotidiana de todo o ser humano. No centro desta associação, entre as componentes físicas ambientais e as cognições, situa-se o passado ambiental da pessoa; um passado que consiste em lugares, espaços e suas propriedades que serviram instrumentalmente para a satisfação das suas necessidades (biológicas, psicológicas, sociais e culturais)”³⁰.

Sem pretender questionar a metodologia da psicologia e a medida da respectiva transposição clara dos argumentos para investigações, dois contextos têm merecido a nossa curiosidade e reflexão num espaço geográfico que como tantos outros foi no decorrer de 50 anos transformado de rural em suburbano.

A organização da propriedade rural, entre outras caracterizações que aqui não cabem, chamada *rústica* por oposição a *urbana* pelos legisladores, tinha um estatuto e um valor inequívoco, era objecto de exploração agrícola, *tratada* como ainda se lhe refere, com escasso recurso a meios técnicos, baixa rendibilidade e o estatuto social que conferia não correspondia muitas vezes a um modo de vida, consumo e níveis culturais que hoje nos pareceriam obviamente associados. Estas propriedades eram limitadas por marcos em locais estratégicos, paralelepípedos de pedra onde vulgarmente se gravavam as iniciais do proprietário, prolongados imaginariamente por linhas extremas por onde os vizinhos ou caminhantes ocasionais passavam, aprendendo cedo a ter mais cuidado se havia sementeira, mais tentados quando o tempo era de frutos maduros. Os rebanhos, os que governavam a vida, os miúdos, toda a gente, em resumo, passava e olhava sem muros e vedações o modo como o campo se transformava de vinha em pinhal, em seara temporária, desta em olival com extrema para um pequeno sobral. A caminhada era um percurso sem becos.

Na degradação da sociedade rural, as promessas, primeiro da indústria e depois dos serviços, os campos passaram a ser *imóveis* com a preponderância da categoria

³⁰ Idem, p. 59 (trad. livre).

económica sobre a ontológica e a correspondente inaptidão funcional. As mutações sócio-económicas trouxeram mudanças na estrutura da propriedade criando quintinhas de *desconhecidos*, que trouxeram para a ruralidade o anonimato urbano disfuncional – onde ninguém se mete na vida de ninguém – e loteamentos para os sectores secundários que exploraram *oportunidades e nichos de mercado* enquanto o urbanismo se degradou em arremedos de cidade que a geografia recenseou como suburbano, população típica e *cultura* identificável, em cima de um território gerido *ad hoc*.

Entre cada propriedade foi levantado um muro ou uma vedação que lembram a quem passa que *aquilo tem dono*, mesmo que um espectro, titular de um lugar cujos elementos identitários anteriores se perderam e os actuais dificilmente se clarificam, inviabilizando uma reencarnação necessária. O desenho dos caminhos tornou-se uma hesitação, ou uma ofensa. A anotação invisível no mapa inexistente deixou de o ser, de tão fragmentada; como aos bichos a quem deixámos de dar espaço e cercámos, convencidos da nossa clarividência, oportunidade e força.

Assumimos claramente a subjectividade das relações entre nós próprios e os lugares, com o risco de criarmos uma rede enganadora e nostálgica, recordando histórias cujos personagens não percebemos se conhecemos, mas isso reforça a universalidade dos actos performativos e parabólicos, sem laços pessoais, mas ásperos de realidade (vd. anexo, Elogio para uma junqueira, p. 301).

Não é nossa intenção fazer a apologia das sociedades pré-industriais ou revisitar “o bom selvagem”. A parábola, fundada na economia acessória de grupos rurais entre o Tejo e o Sado comum até aos anos 50 do século passado, serve também para argumentar um esforço perpétuo e sem aforro e uma aparente ineficácia, paralela à do menino que Santo Agostinho encontrou na praia transvazando o mar para uma covinha com a ajuda de uma concha³¹. Da infinitude do esforço não sabemos se o menino deduziu a sua inutilidade, como nos parece pouco provável que Santo Agostinho tenha abdicado de entender a Santíssima Trindade após a parabólica demonstração que testemunhou. Não

³¹ Na tradição católica, a história conta que Santo Agostinho passeava na praia meditando sobre o mistério da Santíssima Trindade: um Deus em três pessoas distintas... Enquanto caminhava, observou um menino que carregava numa concha água do mar em viagens sucessivas para dentro de uma covinha que tinha feito. Após observá-lo durante algum tempo Santo Agostinho interrogou-o sobre o que pretendia. O menino, respondeu com simplicidade que queria colocar na covinha a água do mar. O filósofo sorriu e demonstrou-lhe que o seu propósito era impossível mesmo que trabalhasse toda a vida. Ao mar infinitamente grande, jamais conseguiria colocar todo dentro daquela pequena cova...". Então, respondendo a Santo Agostinho, o menino concordou, dizendo-lhe que seria mais fácil caber a água do mar na pequena cova do que o mistério da Santíssima Trindade ser entendido por um homem.

decorre da infinitude da acção a sua irrelevância, como não decorre igualmente da inconclusividade. A recolha do junco era um esforço considerável, que sendo economicamente capilar, preenchia simbioticamente uma necessidade económica: colhendo a planta espontânea na fase madura, antes que se degrade, sem comprometer o despontar de um próximo ciclo.

Considerando um dado momento, a junqueira, o menino e Santo Agostinho não podem deixar de se entregar às respectivas tarefas como sismas: para fugir um pouco à miséria, para ficcionalmente recolocar o mar, para justificar com a razão o desafio da fé; as acções correspondem ao recurso disponível sem a afectação definitiva da respectiva integridade, o acto justifica-se como necessidade imediata, embora infinito e inconclusivo. Acessoriamente constatamos que acções integradas numa dada biosfera parecem muitas vezes uma atitude ineficaz, do ponto de vista da razão, do ponto de vista da rentabilidade do capital investido, mas relevam no entanto um desenvolvimento sustentável e o aprofundamento do modo de ser em vez do paradigma do crescimento acumulativo e domínio.

O surgimento multiplicado de muros em propriedades rústicas decorrente de modificações sociais e económicas, limitando os percursos pedestres tradicionais, alinham aqui ao lado dessa actividade (re)colectora complementar à ocupação agrícola, com um reduzido valor acrescentado mas tido como essencial para a sustentabilidade de uma vida familiar, como duas materializações performativas do “*passado ambiental da pessoa*”. Igualmente permitem compreender a pertinência de desenvolver o conceito de identificação com o lugar, de C. F. Graumann³², implícita mas abundantemente verificado nos relatos dos ceramistas³³ e que pertinentemente G. Speller³⁴ distingue de identidade do lugar.

Partindo da proposta de Graumann que inscreve a identificação com o ambiente como um dos modos de formação da identidade (além da identificação do ambiente e ser identificado) a referência tem particular interesse por se desenvolver na esfera volitiva, é uma manifestação da vontade, modelando-se o sujeito a um ambiente e simbolicamente aceitando deixar-se representar por ele. Acrescentemos que o modelo não tem que ser (provavelmente não será no contexto artístico) real no que concerne às

³² On multiple Identities, in *International Social Science Journal*, 35. Paris: Unesco, 1983 pp.309-321.

³³ Vg. Lindsay Oesterritter; Ben Richardson, Ray Meeker e Deborah Smith.

³⁴ SPELLER, Gerda - *A importância da Vinculação aos Lugares*, p. 137.

suas características, como acontece com a identificação com objectos ou com instituições; nem acrítico, como por exemplo com um lugar natural: identifico-me com um rio, mas queria que estivesse mais limpo, que gerissem melhor as suas margens. Realidade do objecto e crítica estão de resto dolorosamente comprometidos quando compreendemos outra parceria brevemente referida antes: aquisição e afecto. Aparentemente a identificação com o ambiente (mas também com as pessoas) não se faz sem um empenho afectivo considerável, gerador de expectativas, eventualmente ou a certo ponto não concretizado, e nessa medida alvo de críticas mais rígidas. A identificação candidata-se frequentemente à idealização do objecto e o seu contraste pode conduzir a críticas particulares e sistemáticas.

Para a interpretação da obra artística há de resto uma rica negociação entre a identificação enquanto aquisição, e da identidade como condição, beneficiando ora o lado autoral ora o objectual, dependendo da ênfase defendida. De todo o modo é claro que o lugar ultrapassa o conceito de contexto, tem uma natureza dinâmica e participa na construção identitária, ao mesmo tempo que querendo entender essa construção importa dar crédito às respectivas experiências e representações, em auto percepções e visões do lugar; no dizer de A. Skantz o ambiente não é “*nem uma estrutura neutra ou funcional, nem qualquer coisa a que os habitantes se adaptem*”³⁵. Esta autora refere-se especificamente ao contexto arquitectónico urbano e nada autoriza uma interpretação extensiva visando a sua crítica, para mais na produção da obra artística damos por pacífica a manifestação de posturas emocionais; a sociedade espera de resto que a Arte dê forma a sentimentos de expressão complexa, revendo-se na partilha do objecto encontrado, mas também na comunhão da intangibilidade que o fundamenta. A consideração dos afectos surge portanto de um modo previsível na definição de identidade de lugar arrolado ao fenómeno artístico, tomando a forma de vinculação, que à semelhança dos laços desenvolvidos para com outras pessoas ou animais, “*representa um importante contributo na formação da identidade*”³⁶ (da pessoa).

Na estruturação do conceito de *ecologia profunda* Arne Naess aborda a questão da importância da identidade, da relação de pertença entre o sujeito e o lugar, bem como o

³⁵ Built environment and meaning: architecture of a suburb from a user perspective, in GRAY, M. (org.), *Evolving Environmental Ideals: Changing ways of life, values and design practices*. IAPS 14 Conference, Book Proceedings, Stockholm, 1996, pp.277-282. Stockholm: Departure of Architecture and Town Planning, Royal Institute of Technology, 1997, p. 5. Cit.por SPELLER.

³⁶ SPELLER, Gerda - *A importância da Vinculação aos Lugares*, p. 140.

processo global de corrosão desta ideia, que identifica como um sinal do tipo de desenvolvimento social e económico em que fracções maioritárias da sociedade ocidental se encontram: "*Home was where one belonged. It was 'part of oneself,' that is, it delimited an ecological self, rich in internal relations to what is now called environment. Humanity today suffers from a place-corrosive process.*"³⁷ A consciência da presença dos elementos que compõem o ambiente e a consequente atribuição de um valor compõem os níveis de abstracção e articulação, de que fala o autor, comuns ao artista plástico deste plano de sensibilidades, durante o processo criativo (melhor no seu quotidiano) sendo especificamente um modo de colocar em acção uma *atitude implícita global*.

O debate envolvendo a direcção da causalidade entre a vinculação ao lugar e a identidade do lugar é mais do que um ciclo vicioso charadístico, trata-se de perceber se será a ligação emocional ao lugar o fundamento da identidade do lugar, ou pelo contrário verificar-se-á a identificação da pessoa com o lugar anteriormente à vinculação. A noção de conceito integrador defendido por Altman e Low³⁸ chama à atenção para a influência simultânea das relações humanas e a sua miscigenação com o afecto pelo lugar; os autores observam desenvolvimentos temporais lineares (passado-presente-futuro) bem como outros de modo circular e recorrente, ligando e ampliando os respectivos significados. De modo diferente Proshanshky, Fabiam e Kaminoff³⁹ que defendem organizar-se o sentimento de pertença ao lugar a partir do balanço positivo entre as cognições positivas e negativas acerca dos contextos físicos, realçam o desenvolvimento de um clima favorável à contaminação entre identidade do lugar e identidade pessoal contagiante, posterior à identidade da obra. Todavia, o reconhecimento de uma contribuição específica dos factores alinhados por Altman e Low, no caso específico da obra de arte, não parece ser exclusiva para o contexto do lugar, uma vez que encontramos os mesmos factores na sua génese e sem que passe pela intermediação do lugar. A opção de fazer do lugar um significante formal explícito na obra é sem dúvida uma escolha do autor, decorrente da sua particular valoração de nomear o lugar simultaneamente como interlocutor e símbolo. Quanto à especial relevância das cognições com valências positivas, sempre no contexto artístico, ela deve

³⁷ NAESS, Arne - An Example of a Place: Tvergastein in *The Selected Works of Arne Naess: Volumes 1-10*. Dordrecht (NL): Springer; 2005, 339/40 p. Vd. Anexos p. 330.

³⁸ ALTMAN, I & Low, S. M. (eds.) – *Place Attachment, Human Behavior and Environment*, p. 8.

³⁹ Cit. por SPELLER, G, p. 141.

ser discutida ao menos em tese, face à criação de peças marcadas por experiências dolorosas, perdas, destruição e crítica. Tal não impede que se verifique a vinculação ao lugar na identidade e que essa ligação seja uma extensão do Eu autoral como o ligante que lhe dá a emocionalidade, não verificada nos contextos meramente funcionais – muitos emigrantes não desenvolvem um sentimento de pertença à região de acolhimento, mesmo que aí residam muitos anos – mas essa fundamentação pode ter na sua base uma experiência negativa. Entendemos portanto que a valência das cognições é debitada directamente e sem balanço, a obra pode ser precisamente um ajuste de contas, uma busca de equilíbrio catártica que possibilita a progressão, sendo ela própria uma fase de reflexão tangível, podendo aceitar-se a percepção de pertença ao lugar através de uma cognição negativa.

1.2. Morfologia do lugar e identidade

A procura de um termo de identidade para o lugar e um nexo de causalidade forte entre este e a obra não equivale a requerer uma identificação directa ou expressa no sentido descritivo do lugar. Afirmar isto é formalmente paradoxal quando a peça é construída a partir do conceito de identificação com o lugar e toma a morfologia do terreno como molde e dado prévio, sem alteração substancial, como acontece em “*Fuga (de um lugar próximo)*”⁴⁰. A apropriação total por similitude com uma realidade física não assegura só por si a identificação com um lugar real, o recorte da envolvência produz uma falsa alteração de escala e uma abertura às ferramentas interpretativas para leituras opostas que se tocam, “*Landscape may be conceived as something vast and sublime or as something miniature and close to*”⁴¹. A adopção da inexplicitude formal e anti-narração expõe o argumento, obra, a mal-entendidos e disputas legítimas decorrentes da tentativa de concertação do abstracto com o particular:

“*Abstraction may provide a way of touching the feelings while maintaining a distance: of alluding to things without portraying them; of condensing*

⁴⁰ Vd. p.263.

⁴¹ CURTIS, William - *Mental Landscapes*, p. 9.

*complex meanings in an apparently simple form. It permits one to explore poetic ideas without spelling them out and to probe hidden realities beyond the superficial features of the visible world.”*⁴²

Para o esclarecimento do respectivo sentido importa constantemente recentrar o propósito da obra que nos casos observados passa pela afinidade imaterial como acesso à obra e à sua experiência estética.

Se uma análise imediatista encontra dificuldades na justificação analógica, interrogações de ordem hermenêutica não nos permitem aceitar a maior parte das soluções simplistas, antes reconhecendo alguns paradoxos nas formulações em torno do lugar e da “paisagem”. De um modo breve, Michael Jakob⁴³ perfilha-a como uma construção referente a um objecto fugidio, nem identificável ou mensurável, que tenha natureza objectiva, mas sobretudo de “*um fenómeno que escapa a qualquer fixação precipitada*”⁴⁴, não sendo nem terra, sítio ou território, dá lugar a um paradoxo sucessivo quando da sua representação. Tudo quanto é colocado em vez do lugar, como sua representação iconográfica ou descritiva, embate neste carácter mutável – mas não aleatório – tornando-se uma experiência disponível para a apresentação aberta. O segundo paradoxo refere-se à questão já antes debatida acerca da insuficiência terminológica para distinguir a representação - a obra em si – do lugar e respectivos elementos, carregando consigo a angústia de saber não só se será possível a produção da obra, fugindo ao lugar-comum da descrição, mas também se o sucesso dessa fuga não redundará numa instrumentação formalista, de onde a relação com o natural se retirou. O autor toma as reflexões de Dazai Osamu em *Cent vues du Mont Fuji*⁴⁵ sob cujo ponto de vista é impossível fugir à corrente das citações, à poluição das informações segundo estereótipos e àquilo a que Michael Jakob chama a *omnipaisagem*. A publicitação recorrente e a distribuição massiva de representações promovem a desvalorização de experiências ou factos que em si podem ser da maior importância, mas cuja utilização banaliza, estigmatizando a sua abordagem no contexto artístico. Embora não possamos escapar à condenação de incorporar no nosso discurso como condicionantes gerais muito do que foi dito e como foi apresentado noutras obras, dando razão ao autor

⁴² Idem, p.8.

⁴³ JAKOB, Michael - Le paysage, p. 29.

⁴⁴ Trad. livre.

⁴⁵ Dazai Osamu [Trad. fran.] Arles: Editions Philippe Picquier, 1993.

quando diz que “*Le paysage est le résultat hautement artificiel, non-naturel, d’une culture qui redéfinit perpétuellement la relation avec la nature*”⁴⁶.

O quadro psicológico do sujeito face ao lugar é pois complexo na medida em que pressupõe a sua identificação com o objecto “*l’expérience du paysage est (...) une expérience de soi. (...) Le sujet fait donc entièrement partie du paysage qu’il compose*”⁴⁷, no entanto a sua condição progressiva de autor, ou o seu desígnio discursivo, requer de imediato a inflexão que recoloca o mundo natural como *outro*, enquanto condição essencial para pensar a obra. Tal não significa concordar com a limitação do lugar *da paisagem*, à experiência do próprio. Podemos para tal ter que regressar à distinção entre mundo natural e obra artística, à particular homonomia entre *paisagem lugar* e *paisagem obra artística*. Mas se por um lado a leitura inclusiva do sujeito e do lugar permite dizer que a notícia deste segundo a obra é a notícia do autor e que o lugar é esta consciência de si, ainda assim, ao lugar reservar-se-à uma existência intrínseca, prévia, independente da leitura feita e apresentada, que manterá a sua evolução apoiada nos elementos que persistem.

O trabalho em campo com a cerâmica incorpora uma forte ligação fenomenológica ao lugar, que incluindo alguma sensibilidade geológica, se compromete com os protocolos técnicos e transformativos, no desenvolvimento do respectivo processo artístico. Este conjunto complexo sugere à disciplina uma ordem do mundo em que o homem, sobretudo na condição de autor, impõe a si próprio uma revisão da posição que quer ou deve ocupar. A decisão pede a resolução da contradição entre ocupar o vértice de um cone, algo predador mas investido da dinâmica de sujeito criada desde o Renascimento, e a *posição na cintura de planetas* de um enorme compromisso sensível, cuja riqueza pode influenciar, mas ao qual dificilmente atribuirá hierarquias; a percepção desse valor depende de si e será tão mais interessante quanto o for o objecto percebido, o seu empobrecimento corresponderá a uma perda da percepção e dos discursos elaboráveis envolvendo uma posição ética a que dificilmente pode fugir. O objecto Lugar/Natureza está na contingência dessa evolução, mas será um valor de *per se* e o seu empobrecimento será sobretudo o empobrecimento de quem o percebe.

⁴⁶ JAKOB, Michael - *Le paysage*, p. 31

⁴⁷ *Idem*, p.31

O geógrafo E. Casey⁴⁸ realça o carácter atractivo do lugar enquanto reunião de experiências e histórias, linguagens e pensamentos, comprimidos e sintetizados, adquirindo um sentido nominativo. A união destes elementos numa dada configuração define particularmente os modos de fixação ao lugar e a sua ordem inclui situações de ajustes imperfeitos ou irracionais, desenvolve ideias a partir de recepções complexas do lugar, de onde resultam sobreposições comprometidas mas autónomas. Uma dessas características apresenta-se na gestão do antagonismo entre o acolhimento e a repulsa definindo o quê ou quem podem fazer parte do lugar - combinando o sentido de identidade e revestindo-a de uma película de fronteira. Nessa aptidão os elementos são simultaneamente dinâmicos, ao acolher novos sinais ou objectos elegíveis, e restritivos, no entendimento de que novos sinais transportam consigo um potencial descaracterizador e portanto afastados. No conjunto a operação valoriza os elementos participativos, de onde se pode inferir algum valor de troca, quase simbiótico, enquanto os de mero valor decorativo ou turísticos são desvalorizados. A coesão reflecte simultaneamente um desenho do lugar denotado nos valores de estrutura, contorno e preenchimento e no modo como os respectivos elementos contidos são respeitados. A intimidade e solidariedade desses elementos configuram-se segundo um modo em que a forma do lugar se homogeneíza com as formas nele contidas, possibilita a identidade do lugar e a percepção de estar no seu âmbito passa por reconhecer a configuração complexa dos respectivos elementos, incluindo aqueles valores imateriais, como memórias e pensamentos, fixados pelos lugares, quando devidamente amadurecidos.

Uma percepção mais ambiciosa da noção de lugar entende-o como tomando os sinais dos seus elementos e reflectindo-os na sua constituição, expressando-os como algo que acontece em vez de algo que é, de onde podemos discorrer a sua adequação narrativa. A experiência dá-nos por isso “*qualificações contínuas e mutáveis de lugares particulares*”⁴⁹, percebidas pelos respectivos conteúdos e pelas formas como culturalmente são articuladas.

O domínio do lugar detém portanto uma capacidade harmonizante mas igualmente desconstrutiva de dicotomias referenciais como as de sujeito e objecto, forma e substância, percepção e imaginação/ memória, de tempo e espaço. O lugar fornece a

⁴⁸CASEY, E. - How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time in FELD, Steven; BASSO, Keith (orgs.) – *Senses of Place*. p.25.

⁴⁹ Idem, p.28, trad. livre.

ambos a oportunidade de se cruzarem, materializando-os na sua própria experiência: o primeiro referenciando uma ordem de sucessão, o segundo concebendo a ordem da coexistência. O cruzamento eventual dos dois termos no conceito de lugar pode entender-se como uma apropriação persuasiva para a concretização dessas dimensões conceptuais pré-existentes, sendo igualmente responsável por critérios concorrentes de classificação das peças.

A complexidade de sinais requeridos para a percepção do lugar encontra uma equivalência igualmente múltipla no modo como nos lhe referimos dando lugar a registos transversais combinando categorias conceptuais que nos habituamos a ver separadas, correspondentes a outras tantas representações do lugar numa apresentação porventura menos clara. Tal decisão para além de sugerir a insuficiência das soluções anteriores, apela à utilidade e riqueza de se construir a identidade de um lugar a partir de contributos múltiplos, sem nunca pretender ter a propriedade da *imagem definitiva*. Consideramos transversais os diferentes valores de representação que cada lugar tem para diferentes entidades individuais ou colectivas – um trecho do Baixo-Sabor é representado de modo diferente por quem passeia por ali durante um sábado, por quem no mesmo dia e lugar guarda um rebanho que paste, ou para quem avalia a sua aptidão hidroeléctrica. Estas representações noticiam de modo individual as mesmas curvas de nível no terreno, a dinâmica do rio, a ocorrência das espécies vegetais, todas presentes e disponíveis para a construção de discursos diferentes acerca do mesmo lugar. Tem certamente um lado heterogéneo, mas considerar essa percepção pode ser particularmente sensível e útil no estudo da arte pública, no arrolamento social e participação colectiva em dado projecto e de modo nenhum pode ser menosprezado na construção da *ideia própria* e original.

Na sua particularidade subjectiva, o discurso artístico propõe uma consciência de lugar materializada no objecto plástico, construída na convivência de contributos múltiplos entre o individual e o social, sendo essas posturas representadas pelos diferentes indivíduos fragilmente particulares e temporais. Particulares porque obviamente correspondem à sua representação enquanto indivíduos, mas sobretudo porque são uma decorrência posterior, justificadora da sua “sensibilidade” e interesses prévios; nessa qualidade visitaram o Baixo-Sabor, a nossa relação com os lugares é vulgarmente funcional, validando o objecto do e para o nosso interesse, um interesse ancestralmente marcado pela sobrevivência, actual nalguns casos, orientado no sentido da apropriação

de mais-valias económicas no mercado, na maioria dos casos. As transferências de um grupo para outro são também e só isso mesmo, excepções de inspiração improvável. Temporais no sentido em que a sua cultura e discurso decorre de um certo tempo histórico, representam mentalidades e objectivos de um tempo, mas dão lugar a acções que perpetuam um ónus patrimonial. O consumo de bens não renováveis ou a eliminação do património Natural ultrapassa os direitos da respectiva geração, na medida em que subtrai a possibilidade de outros fruírem uma experiência de vida e conhecimento igual à nossa. A fase actual do conhecimento permite-nos perceber quanto os paradigmas civilizacionais dos últimos duzentos anos ao mesmo tempo que constituíram um salto técnico e de conforto podem onerar gerações futuras de modo irrecuperável.

Com base nas considerações expostas qualquer representação mental do lugar parece criticável e desprovida de final, não fosse o facto de fazer parte da nossa condição humana apreender o meio e com ele desenvolver acções interactivas incluindo-o em tudo quanto produzamos.

Quando analisamos o lugar fazemo-lo de modo amplo, com aplicações pessoais ou públicas, actuais ou históricas, reais ou fictícias, permitindo-se uma linguagem aberta para a formulação das propostas, mesmo se nos confinamos à cerâmica, e um campo interpretativo limitado apenas pelo próprio argumento. Este relativismo disposto a recomeçar tudo a cada momento produz, não obstante, pontos imóveis a que recorre como contributos para a própria identificação aos quais cabe o papel de âncoras flutuantes. A linguagem artística assegura-se da existência destes pontos fixos para a própria segurança, num contexto de mutação e variabilidade.

Nestas propostas artísticas marcadas pela liberdade formal, somos subitamente confrontados com a imposição do nome de um lugar verdadeiro. O tema do título/nome na obra de arte é um assunto transdisciplinar sobretudo quando ultrapassa o modo descritivo e perigosamente pleonástico, para se atrever num papel interventivo apelando à valorização da ideia.

Para além da sua localização e forma, os lugares têm pelo simples facto da sua referência alguma relação com a humanidade manifestada na capacidade para produzir e

fruir significados, radizando nessa ligação aos indivíduos o sentido do lugar⁵⁰. Yi-Fu Tuan associa o sentimento de lugar à pausa, à capacidade de parar, enquanto o espaço à possibilidade de movimento: *“Furthermore, if we think of space as that which allows movement, then place is pause; each pause in movement makes it possible for location to be transformed into place.”*⁵¹ Decorrendo desta suspensão do movimento a intimidade que permite a atribuição do nome ao qual corresponde um significado, constitui uma referência, que como o tempo, produz coordenadas pessoais e de grupo, e do ponto de vista teórico tece com Tim Creswell um plano de entendimento: *“When humans invest meaning in a portion of space and then become attached to it in some way (naming is one such way) it becomes a place”*⁵².

1.3. Lugar e paisagem

A compreensão do conceito de lugar desenvolve-se como uma especialização de um outro mais antigo e muito enraizado na pintura ocidental que é obviamente o de paisagem. Especialização que é ao mesmo tempo complexificação, ao recolher argumentações da geografia e da sociologia, beneficiando do cruzamento livre da informação científica crescente e da própria configuração, aproxima a formulação artística de cuidados profundos e de uma validade ideal permanentemente repensada, multiplicada no seu debate em ligações capilares. O surgimento do termo e a sua etimologia, quer na herança galicista próxima, quer na anglo-saxónica igualmente presente, refere-se à representação enquadrada da terra, à capacidade de recorte da visão e de compreensão globalizante duma pluralidade de elementos: (*pays+age*) num caso, *landschap* na língua holandesa, introduzido pelos respectivos pintores durante o séc. XVI.

As obras que fundamentam a definição do conceito remetem para uma evolução desde a simples representação enquadrada do campo, secundária, “lugar de”, até à

⁵⁰ CRESSWELL, Tim - *Place: a short introduction*.

⁵¹ TUAN, Yi-Fu - *Space and Place*, p.6.

⁵² CRESSWELL, Tim - *Place: a short introduction*, p.10.

pressuposição artística do seu conteúdo autonomizando-se na criação efectiva de um género que pronuncia uma identidade. Tal entendimento de género autónomo detém os pressupostos que valorizam o olhar do pintor capaz de oferecer uma visão equilibrada e suficiente do rural. Na emergência do conceito *moderno* de paisagem deparamos tanto com condições diferenciadas como a sua dispersão temporal numa interacção redonda e dinâmica em que os factores são ora motores ora resultados, sendo identificáveis uns de carácter reflexivo, científicos e artísticos, outros de carácter social e económico, correspondendo a outros tantos modos de ver por parte dos seus intervenientes.

A evolução do pensamento científico criou não apenas novas metodologias cujas aplicações técnicas alteraram as capacidades de acção do indivíduo, como lentamente obrigou a reformas profundas no pensamento. Os desenvolvimentos da óptica ou novas técnicas de navegação criaram um domínio crescente do meio natural, com um ponto alto na revolução industrial, que o tornou por um lado património material e por outro gerou as condições de afastamento e confiança que permitem incluir as partes ou aspectos não dominados de modo equivalente no património reflexivo. Esse crescente domínio, não só qualitativo mas também quantitativo olha o lugar como uma porção de *terra* a partir do ponto de vista do observador, combinando o que pode ser visto com o modo como o faz, confere à paisagem um carácter fortemente visual e exterior ao indivíduo⁵³ significando também a capacidade de identificar a representação da obra humana e a projecção de um poder por meio de uma visão.

Enquanto solução para a representação visual do real, a paisagem criou os documentos visuais que permitiam ao observador atestar um conhecimento fundamentado. As gravuras que acompanharam registos de viagens durante o séc. XIX, como foram as realizadas por Alexander von Humboldt, com objectivos científicos e humanistas, são um exemplo de imagens onde o seu autor material se apaga — por vezes efectivamente



Le Gaurisankar dans l'Himalaya, (a. desconhecido) in Alexander von Humboldt, *Tableaux de la Nature*, grav. 34 (ed. fac. 1866). Colombes: Éd.Europ. Erasme, 1990.

⁵³ CRESWELL, Tim - *Place: a short introduction* p.10.

desconhecido hoje – procurando uma informação tão objectiva quanto possível e de acordo com o positivismo científico da época.

Outros desenvolvimentos do pensamento, próximos mas preocupados com um sentido ontológico profundo, consideram que a beleza, presente na forma artística ou na natural, decorre da inteligência e do entendimento como forma de ultrapassar a compreensão e existência limitadas do Homem, a sua prática e reflexão permite colocar as dúvidas próprias do religioso e da criatividade humana⁵⁴. Como fundamento e experiência do mundo e nós próprios, Carl Gustav Carus encontra uma unidade última, profunda e infinita, que segundo o autor a linguagem chamou Deus, manifestada interiormente na razão e exteriormente na Natureza, unidade essa em que o Homem participa enquanto criatura complexa participada das duas categorias simultaneamente. Nessa condição abre-se-lhe um caminho de dois sentidos: conjugando a razão e a natureza na direcção da unidade através do conhecimento (*erkennen*) ou permitir-lhe a apresentação da diversidade como manifestação da unidade através do fazer (*können*). A paisagem surge como forma de exprimir o sentido das coisas através da representação dos objectos: “*It is the representation of a certain mood of our affective life (a certain sense) through the reproduction of a corresponding mood in the life of nature (truth).*”⁵⁵ Mas desde logo o papel do pensamento é concebido como

indispensável, compondo o objecto da pintura na partilha entre a experiência do lugar, os respectivos sinais, e a elaboração espiritual, sentimento e pensamento, a que dá lugar “(...) *the work of art must never approach too closely to nature, but rather elevate itself above her if the creation of the work through the spirit is not to be forgotten and the relationship of art to man himself is not to be lost from sight.*”⁵⁶. As



John Constable, *Study of Clouds*, 1830, aguarela, 19x23cm.

⁵⁴ HARRISON, Charles; WOOD, Paul (org.) & WOOD, Paul – *Art in Theory, 1815-1900, An Anthology of Changing Ideas*, p. 75, remetendo para Goethe e C. G. Carus.

⁵⁵ Carl Gustav Carus (1789-1869) from “Nine Letters on Landscape Painting” in HARRISON, Charles; WOOD, Paul (org.) & WOOD, Paul – *Idem*, p. 106.

⁵⁶ *Idem*, p. 103.

considerações teóricas que o autor acompanhava com a prática de desenhos e gravuras encontravam em John Constable a investigação plástica que é o reverso do seu prazer pela experiência do natural, “*painting is with me but another word for feeling*”⁵⁷ vertida nos imensos estudos dos elementos que trabalhavam e interpretavam tal experiência.

É neste contexto de experiência do lugar e de nós mesmos, simultaneamente na fruição do acto pictórico em toda a sua diversidade material e intelectual que a paisagem persiste de modo atemporal, entendida como produção discursiva, mais realista ou personalizada, como apresentação de um lugar-pintura, possuidor de sinais de diferenciação, dinâmicas correspondentes a uma identidade activa, formalizada, e *inconfundível* com os lugares que lhe servem de fundamento. Nela identificamos uma Natureza artística paralela à Natureza em si. O conceito assim balizado sofre pressões internas expansivas de modo a corresponder às práticas correntes alargadas. No caso de Anne Spirn em quem a noção de paisagem é claramente integradora do Homem, realista e moralizadora, no sentido em que reflectindo sobre a sua experiência no espaço natural encontra nele “morada e linguagem”⁵⁸ decorrente da chave básica segundo a qual a percepção do lugar é consequência de *existirmos fisicamente nele*, e porque a acção humana se estende de modo mais ou menos sistemático a todo o planeta tornou-se uma ficção pensá-lo sem o Homem, ao mesmo tempo que a inter-relação entre este e a paisagem é abundantemente argumentada: “*A coherence of human vernacular landscapes emerges from dialogues between builders and place, and fine-tuned over time.(...) The context of life is a woven fabric of dialogues, enduring and ephemeral*”⁵⁹.

Nessa paisagem enquanto obra, encontramos um objecto plástico destinado aos mesmos sentidos mas dando da realidade uma percepção diversa, historicamente ampliando o espaço de formulação, para nessa extensão do termo introduzir as opções criativas do autor. No que diz respeito à construção artística, a apresentação da paisagem expressa e autónoma, tem com o lugar real um nexo de causalidade teoricamente elaborado decorrente da apreensão do natural cujo âmbito se alargou conceptualmente, incluindo sentidos e reacções ao lugar, insuficientemente construídos pela descrição. Encontramos contaminações positivas de outras linguagens eminentemente simbólicas e de exposição temporal como a literatura ou a música que fornecem à pintura o alargamento

⁵⁷ John Constable (1776-1837) – “Four Letters to John Fisher” in HARRISON, Charles & WOOD, Paul (org.) – *Idem*, p. 118.

⁵⁸ SPIRN, Anne - *The Language of Landscape*, p.15, trad. livre.

⁵⁹ *Idem*.

linguístico e conceptual que lhe permite tratar a meta-tangibilidade da paisagem. Na paisagem mental oferecida pelas várias práticas alternam-se os modos, as distâncias, e regista-se materialmente esse contacto, ou parabolizando e dando à construção a liberdade da abstracção, a sintetização e as conotações, cada autor regressa ao lugar intitulado e inscrevendo-se na categoria, por vezes homonimicamente com o próprio lugar, não evitando o sentido comum do nome e postulando acessoriamente nesse fosso o seu carácter reflexivo e mental.

Em “*Tracings: A Photographic Investigation into Being in the Land*”⁶⁰, Christl Berg procura construir uma obra a partir da condição interior do autor em vez de um olhar exterior que defende ter sido o dominante em relação à paisagem:

*“The conventions of landscape photography are largely based on the concept of looking at the landscape rather than being in the land. These conventions rely on the monocular lens of the camera, linear perspective and, by implication, produce a distancing, totalising view.”*⁶¹

A intimidade adquirida ou desejada com a paisagem e os lugares não se satisfaz com a grande angular e requer uma demonstração de proximidade, uma manifestação de pertença e de *identidade com*, plasmada na escolha da estratégia fotográfica específica⁶². Ao escolher reflectir acerca de um lugar estranho, a autora elabora um programa de aproximação que patenteia relações e vivências próximas através da percepção física da matéria, da sua composição enquanto modelo cujos registos constituem o respectivo discurso plástico. O carácter destes modelos é claramente instrumental relativamente à reflexão proposta, sendo que por vezes a ocorrência natural espontânea se mostra indistinguível da construção industriosa. Um sinal desse estatuto autoral e estetizante decorre do facto de, sem perder a sua condição de estranha (pleonasticamente estrangeira, dada a sua naturalidade alemã) dispor de um olhar exterior, académico e urbano, para onde regressa após *o retiro*. Nesta condição, desenvolve pelo *lugar outro*, a que não pertence por condição mas pelo qual desenvolve

⁶⁰Christl Berg -*Tracings: a photographic investigation into being in the land*. University of Tasmania. School of Art. Theses 2003. [eprints.utas.edu.au/9734/1/Berg_Thesis_front_matter-_Tracings.pdf] consult. 23.02.2012.

⁶¹ Idem (Abstract) .

⁶²“*My investigation led me to abandon the use of the photographic camera and find methods and techniques that required my physical engagement with the environment and a touch-dependant manner for making images. I combined the old technology of the photogram and the relatively new technology of the digital scanner*” Ibidem.

uma empatia cognitiva, uma vocação de ubiquidade que procura simultaneamente a independência do olhar e a intimidade com a terra; visa ser do lugar sem lhe estar confinado; estar com a Natureza sem por ela ser consumida. Convém a este entendimento uma condição equiparável à de viajante, não só porque a experiência decorre provavelmente muitas vezes da viagem, *lato sensu*, mas sobretudo porque disponibiliza ao sujeito a condição mental de concessionário a termo, de um lugar e uma envolvimento física de onde será posteriormente resgatado. Será por ventura essa a condição para olhar e elaborar de um modo crítico acerca da Natureza assegurando uma distância científica e técnica, que não pode evitar, todavia, deixar na obra essa imunidade.

Disponibilizamos intuitivamente diferentes capacidades perceptivas consoante estamos num lugar familiar ou estranho: *“In an unfamiliar place, senses sharpen, a survival instinct; in familiar territory, senses dull, and it takes an effort to refresh them”*.⁶³ Vivendo a criatividade artística da agudeza de sentidos de que fala a autora é natural que com mais facilidade registemos episódios de lugares onde estamos temporariamente, tal como nos surpreendamos com a nossa leitura reformada do familiar. Todavia a capacidade de interpretar o meio envolvente não é linear e Anne Spirn faz menção a essas capacidades e aos diferentes resultados decorrentes: *“missing the meaning of a single key word or landscape feature can mislead (...) reading landscape deeply requires local knowledge”*⁶⁴; descontando o contexto arquitectónico e considerando a enormíssima autonomia da poética plástica onde cabem construções justificadas quase exclusivamente na subjectividade, é oportuno o reconhecimento da identidade do lugar antes referido e as existências prévias e autónomas ao homem.

Cabe ao autor a legitimidade para definir as condições de apresentação da obra, os elementos acessórios que permitem a sua sintonia e partilha, legitimidade que vai ao ponto de deixar pouco claro que elementos fazem parte desta e quais são seus anexos, cabendo à própria a reclamação e a verificação dessa lista. Levanta-nos dúvidas todavia essa solidariedade enquanto condição numa perspectiva temporal diferente, numa apreciação da obra fora das condições óptimas, sem a folha de sala, a narração e o álbum do autor, como igualmente a consideração necessária de pressupostos narrativos ou materiais, anteriores à obra. Desprovida de justificativos e enquadramentos,

⁶³ SPIRN, Anne W. – *The Language of Landscape*, p.4.

⁶⁴ Idem.

“reduzida” à condição de obra enquanto tal, carece de fundamentação segundo os próprios princípios morfossintáticos ou enfrentar a própria caducidade.

Os objectos artísticos não precisam de arrolar-se em carta de intenções prévia, não faz parte dos compromissos da arte um sumário analítico prévio. O mesmo não é dizer que não pode ter uma metodologia fixando de modo claro um problema e dirimindo os argumentos que o trabalho proporciona, estabeleça um percurso entre o início e o fim. O corpo e a justificação desse trabalho vive da fluidez conotativa, de saltos entre a explicitude e a alusão, entre a consequência e o paradoxo, sendo inúmeras vezes método e argumento. Os sentidos interpretáveis dispõem-se em estratos laminares que vamos aprofundando, sem que nada nos impeça de inverter a progressão em algum momento ou conviver com vários simultaneamente. A determinada altura a facilidade com que se recorre a essa fluidez, instaurada inegociavelmente com um sentido de liberdade, cria ociosidades estruturais, fragilidades internas reveladas na fase de exposição que defensáveis conceptualmente sofrem uma rápida erosão situacionista. Isso significa a necessidade do próprio discurso argumentativo definir a forma da tese final, que no caso das artes plásticas não pode deixar de ser, quanto a nós, a obra em si, enfrentando uma eventual magreza daquilo que podem ser os seus termos. A intenção, os modos de pensar que processam as experiências e os conceitos são materiais proto-plásticos que não dispensam o frente-a-frente entre o autor e o suporte matérico, sendo dessa alocução final que decorre a permanência da obra. Parte da reflexão e escolha dos modos de expressão evoluem em torno das soluções de transformação de pressupostos em subentendidos, os primeiros são legítimos durante todo o processo e é à sua *combustão* que se deve a necessidade de *fazer*, mas esse acto pressupõe a conversão dos pressupostos em subentendidos como entidades mais do que invisíveis, necessárias para a interpretação da obra.

Este argumento faz alinhar um outro que procura aclarar as implicações do compromisso ético decorrente de uma certa leitura que o artista faz da Natureza, legitimamente procurado no respectivo trabalho como uma tendência aberta e fluida. Os resultados são por vezes expressões parabólicas como aquelas usadas em “*Imprestável*” ou em “*Elogio para uma junqueira*”⁶⁵ em que parte da argumentação ultrapassa uma demonstração racional e remete para um *pathos* voluntário para que o observador é

⁶⁵ Vd. pp. 295 e 299.

convidado, ou noutros casos, assume a atracção por um lado materialista, da validade de um certo objectivismo enquanto afirmação quase verista e a seu modo encriptada. Nesses resultados, como noutros, persistem os autores numa oposição a uma sazonalidade e ao encurtamento da vida das imagens que o modelo civilizacional e as nossas capacidades promovem.

A percepção do lugar que sentimos nos autores e que aparece por vezes de um modo quase rebuscado materializada em subentendidos visuais, assume-se prioritariamente como uma justificação capaz de satisfazer uma obrigação, para consigo próprios e os outros, elencando sinais e relações com lugares presentes ou passados. Esse momento é quase sempre cronologicamente secundário, projectando sobre a peça um olhar analítico, que no seu desenvolvimento recorre a equivalências e a traduções de linguagem, desde logo de visual em verbal ou escrita, na tentativa de a tornar acessível e interpretada numa maior extensão. Atreve-se algumas vezes a dizer mesmo mais do que o próprio autor originando a propagação ideológica e um objecto intelectual novo e autónomo. Essa procura encontra contributos que desafiámos de variados campos do saber e da percepção do mundo, a que os autores intimamente sorriem pelo encontro do entendimento que adicionam ao seu *modo de trabalho*.

A recolha dos argumentos tem na fase analítica tentações dedutivas e a necessidade de utilizar ferramentas de corte que marcam os termos da consciência e a experiência ambiental do indivíduo. O seu uso enforma o lugar em lugar geométrico, e por vezes convém-nos esse gume afiado com que a análise separa os lados de fora e de dentro. Simultaneamente, recorre à abrangência sensitiva e múltipla que liga experiências antigas e percepções actuais, sinais próximos e distantes, milimétricos e quilométricos, sem se obrigar a outra justificação que a de entretecer uma *identidade* que existe de modo prévio e alternativo face à própria obra. Trata-se de um momento que fornece coordenadas mentais ao autor, e depois ao observador, procurando um sentido alargado e um compromisso para o objecto, compromisso que não é verdadeiramente causal nem justificativo, decorre da experiência estética do lugar que num momento diferido conduz à produção material artística. Essa aquisição faz-se da combinação de elementos objectivos materiais e da própria capacidade e opção por uma particular enunciação de carácter subjectivo em relação à identidade do lugar. A autoridade daí decorrente satisfaz níveis intelectuais mais profundos e abre a peça a uma fruição estética mais completa que ultrapassa a esfera pessoal da excitação retiniana e do gosto.

A obra enquanto reacção, ou dos seus autores, ambiciona claramente a mais do que representar o lugar enquanto objecto do mundo, prefere criá-lo, mesmo através de um *fac-simile*. Além disso, propõe-se compreendê-lo e nesse desafio cede por vezes à tentação de o limitar. Parece ser uma estratégia metodológica razoável e própria da objectividade científica, Tim Creswell refere que “*Most often the designation of place is given to something quite small in scale, but not to small.*”⁶⁶. A limitação é um procedimento inerente à atribuição da forma que por necessidade da construção da obra é colocado a montante, na experiência da realidade; alguns sinais de identidade justificativos da diferenciação e autonomia têm pequena dispersão geográfica, sendo não obstante fundadores da iconografia do lugar. De acordo com Yi-Fu Tuan há qualquer coisa de lugar nos pequenos recantos (como na curva do caminho sob um sobreiro) revelando uma objectividade dúbia e de complicada apreensão.

Juntavam-se o sobreiro, as oliveiras e o cabeço de saibro e barro, onde a água se retinha mais tempo, para fazer quase um túnel de sombra fresca, excepcional na charneca, que os tojos apertavam anualmente e onde cheirava diferente do resto do caminho.⁶⁷

A dificuldade pode estar nos próprios termos de objectivação e da sua mensurabilidade, numa aplicação que sendo política requer uma marcação geométrica (irregular que seja) diferente de uma reflexiva ou artística cujos marcadores têm manchas variáveis e muitas vezes de ordem psico-afectiva. A estes termos se refere Creswell enquanto “*way(s) of seeing, knowing and understanding the world*”⁶⁸, evidenciando, uma perspectiva cuja apresentação nostálgica formula sobretudo uma relação com o meio natural e uma valorização das respectivas entidades a que ficam apenas inevitavelmente identificações com certas tipologias e exclusão de outras, com base nas ligações cultivadas a partir da experiência e do significado. Das abordagens sugeridas por este autor, são directamente adequadas à nossa reflexão dois modos distintos: a abordagem descritiva do lugar firmada no senso comum de que cada lugar se distingue dos demais, enumerando as suas características particulares, distinguindo-o de outros e assegurando a sua própria estruturação como lugar particular. A soma desses lugares particulares compõe o mundo. Diferente, a abordagem fenomenológica procura a essência da

⁶⁶ CRESWELL, Tim – *Place, a short introduction*. p. 11.

⁶⁷ Vd. Notas pessoais 3, p. 336.

⁶⁸ CRESWELL, Tim – *Place, a short introduction*. p. 11.

existência humana que carece e se afirma com o lugar. Ainda que partindo de experiências locais a sua preocupação são os métodos, as diferenças e os resultados decorrentes do lugar em geral. A nossa atenção dedica-se ao modo como este é representado (lugar como representação) incluindo a percepção daquilo que é deixado por representar. Porque são os lugares usados em particulares formas de representação e que importância tem a proximidade?

Essa percepção do lugar que nomeamos como argumento é indubitavelmente complexa pela combinação que faz dos termos essenciais: a percepção do autor, por um lado, a variedade e complexidade de elementos que compõem o lugar, por outro. O conhecimento e reflexão acerca desta multiplicidade de elementos não torna claros nem simples os ascendentes e contributos. A construção da forma, em sentido lato, faz-se também de opções emotivas, por vezes em difícil convivência com a análise e a justificação, sem que nenhuma das duas possa descartar-se.

O espírito e as inter-relações propostas pelos autores para a leituras dos elementos físicos, materiais e efectivos, correspondem a uma escolha e a uma sensibilidade particular – *“les lieux n’ont de signification que c’elle que les hommes leur attribuent”*⁶⁹ - a um critério consciente ou a uma intuição de organizar a recepção dos sinais do mundo que elege um certo número e prescinde de outros, não implicando nessa leitura a afirmação da inexistência dos segundos. Na multiplicidade dos sinais da charneca, nada obriga a uma hierarquia que classifique favoravelmente um sobreiro relativamente a uma esteva, a disponibilidade do espaço aberto relativamente ao constrangimento do regato temporário na delgadeza do solo.

A escolha anuncia um elenco de sinais cuja articulação fará sentido no âmbito da própria peça, considerando os respectivos valores morfossintácticos e aferida em última instância pela própria viabilidade significativa da pintura *qua* pintura. Esta escolha dos elementos que conduz no momento imediato a uma nova elaboração formal e composição diversa da natural(ista) é sempre uma fuga ao quotidiano e ao comum, que tem na inevitabilidade do compromisso com o lugar, um caderno de encargos que o próprio elabora e simultaneamente procurará satisfazer com uma interpretação tão alargada quanto possível. Trocando constantemente entre actividade e passividade, a condução a bom termo deste contrato íntimo dependerá da satisfação de uma de duas

⁶⁹ GRISOM, L. - *Les Stries du temps: l’artist, le lieu et la mémoire* p.73.

condições: de uma eficácia parabólica, satisfazendo condições de identificação originais e termos de desenvolvimento consequente, dependente da autoridade discursiva, muito próxima da consciência metafórica do autor; de uma capacidade de imposição material mobilizadora, anti-narrativa e centrípeta, onde a aceitação do lugar próximo como antecedente assumido do discurso artístico define a condição de existência do autor no espaço, especificado ao modo *heideggeriano*. No conceito de *Dasein* em Heidegger, o elemento primitivo de “ser-no-mundo” inclui as formas de actuar e reagir como paralelas ao pensar e no seu conjunto interações válidas com o mundo. O *Dasein* é uma afinidade e um cuidado, uma *res curan* que decorre do interesse e cuidado pelo lugar (uma particularidade do mundo) obrigando à formulação de perguntas a que sucedem afirmações de conhecimento⁷⁰ como respostas.

A experiência da cerâmica no sentido que defendemos configura plenamente a progressão tripartida que o filósofo enuncia: identifica uma situação como *sintonia* à qual reage conscientemente, diferenciando de outras experiências banais, apropriando-se dela particularmente; a partir de tal enquadramento enceta uma fase *discursiva*, reproduzindo, recriando, elaborando criticamente materiais interpretáveis pelas linguagens que culturalmente partilha; e por fim a *compreensão* especial promovida pelas fases anteriores confere um sentido à vida no contexto ambiental e da cultura que perfaz na totalidade dos três aspectos uma aptidão temporal de que carece o ser.

A concretização a que os autores se comprometem, assume um carácter quase prometeico. O compromisso estabelecido consigo próprio de verter do lugar os sinais e conteúdos necessários, aqueles que se ocultam para lá das leituras simples e imediatas, confinam o autor ao pressuposto local, que não é exótico, nem grandioso ou sublime. O lugar real é não só aquele indissociável da pressão suburbana crescente sobre o campo como consequência de gestões erradas do território, desenvolvimentos desequilibrados em que os paradigmas são mais-valias económicas imediatas, como ainda aquele desentendido do seu compromisso com a biosfera e respectiva relevância cultural dessa identidade.

Esta afinidade com o lugar e os seus materiais através do contacto físico e testemunhal perfilam na tipologia do discurso artístico um conjunto de condições de carácter

⁷⁰ Anthony Kenny - *Nova História da Filosofia Ocidental, vol. IV: Filosofia no Mundo Moderno*. Lisboa: Gradiva, 2011. Trad. Cristina Carvalho [<http://criticanarede.com/hhs.html>]consult. 21.02.2012.

prometeico⁷¹, com um sentido próximo do dado por Bachelard⁷², podendo esse compromisso decorrer da disposição específica e de um projecto, da identificação com o lugar, sendo as disposições propostas lidas retrospectivamente e recaindo sobre o seu objecto anteriormente à experiência havida. Parabolicamente, mas de modo literal, na medida em que deparando-se ao autor a experiência do lugar, a procura do sentido e do conhecimento das coisas, promovem a sua amarração, quando o seu propósito, passando por aquela identificação e experiência particular, é o seu sentido universal e provavelmente transcendente. A descodificação do lugar substitui a superação da insignificância, mas satisfaz-se na materialização da obra que é “*superação de si mesmo (...) superação estética e metafísica da realidade objectiva*”⁷³. A aceitação dos sinais de pretexto do mundo com que lida marca o lado visível do início do trabalho e o compromisso plástico com um lugar. Apresentam-se como irrecusáveis, sinais de vida e de compromissos autónomos, que desenham a sua afirmação na combinação errática das texturas e dos materiais, na aparente informalidade da composição, enquanto construções patentes e morais, equilíbrios que o autor procura conhecer.

Este propósito de dar ao Homem o conhecimento de múltiplas leituras, gerais, torna-o como ao titã prisioneiro do lugar, desta vez não por condenação de Zeus, mas por consequência directa do seu próprio imperativo. Cada lugar incontornável é um Monte do Cáucaso de onde Prometeu se liberta não com ajuda de Hércules mas pela satisfação do conhecimento e a convicção de um pouco melhor interagir com a dinâmica das formas e uma eventual compreensão do mundo. Num sentido mais envolvente, renovando alguns dos conteúdos românticos que a cultura do séc. XIX associou à figura clássica, o sentido último do equilíbrio entre os personagens do mundo Natural, não deve procurar-se numa ordem moral exterior, que eventualmente dissesse “não destruirás”, mas num princípio intrínseco que diz “não te destruirás”, recusando a interiorização desse entendimento como o cumprimento de *um tributo a um certo Zeus*, mas porque esse reconhecimento do Outro, elemento da biodiversidade, é condição para a sua sobrevivência e dignidade.

O conhecimento do Natural, entendido como encontro com o todo de que o Homem é parte integrante, implica não só um reforço das reflexões éticas como uma aplicação

⁷¹ Esquilo - *Prometeu Agrilhado*. Lisboa: Edições 70, 2008.

⁷² BACHELARD, Gaston - *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1949 (ed. 1989) p. 21 ss.

⁷³ Paula Puhl, *Fahrenheit 451, a Existência em Chamas*.

[<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/813/619>] consult. 28.07.2010.

efectiva desses princípios à vida real e à escala global. Tal significa o acolhimento de um imperativo de conduta que a sociedade ocidental nunca encontrou, excepto em nichos de sensibilidade. Este encontro do Homem com o mundo, não é infelizmente um retorno, pela razão simples de que a história do Homem é a história do domínio sobre o mundo físico, de modo técnico-cultural como forma de aquisição de bem-estar (sob a forma de bens materiais), sobre os seus congéneres a quem trata muitas vezes como desiguais, adiando *sine-die* o melhoramento da sua própria condição, o domínio de si próprio e uma verdadeira evolução. Caducam neste sentido interpretações curtas de “o bom selvagem”, bem como da teoria de “crescei e dominai a terra”⁷⁴ a menos que vertida num novo sentido epistemológico: crescei e conhecei a Terra, paredes-meias com a ecologia profunda proposta por Arne Naess: “*With increasing intensity of commitment, the Place will satisfy an increasing variety of needs and will allow for an increasing variety of cherished goals to be reached. The little time and effort spent on the simple means frees time for dwelling in situations characterized by intrinsic values.*”⁷⁵ exemplar e parabolicamente demonstrado na experiência eremita que desenvolveu na montanha, descrevendo as relações apertadas com o meio botânico e animal, bem como da reflexão em torno das condições essenciais para vida material e mental.

1.4. O lugar segundo os ceramistas

“Era uma vez um lugar com um pequeno inferno e um pequeno paraíso, e as pessoas andavam de um lado para outro, e encontravam-nos, a eles, ao inferno e ao paraíso, e tomavam-nos como seus, e eles eram seus de verdade.” Herberto Helder, *Lugar Lugares*⁷⁶

⁷⁴ *Génese* 1, 28 in *Bíblia Sagrada*. Lisboa: Ed. Paulistas, 1978.

⁷⁵ NAESS Arne - An Example of a Place: Tvergastein. vd. anexos p.330.

⁷⁶ *Os passos em volta*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

A abordagem do lugar a partir do ponto de vista do artista plástico, impõe-lhe a construção de um discurso paralelo, no qual se envolvem simultaneamente a ordenação de um meio heterogéneo prévio através de uma conotação condicional e um valor atribuído às partes constituintes, seguido da formalização de uma proposta. A interacção com a envolvente não tem um valor apenas contrapontual, relativamente à obra, contracenando e enquadrando a mesma, mas é em si um valor substantivo, cuja leitura globalizante se lhe impôs.

Os discursos artísticos que enraízam o seu modo de ser reivindicando um compromisso explícito com o lugar, não só em termos formais genéricos (de forma, volume, luz e cor) mas também de conteúdo e de pressuposição da sua existência, remetem para uma leitura final que se pretende simbiótica e conducente simultaneamente ao conhecimento do lugar, enquanto a imagem que conservamos dessa relação se converte em simulacro, em símbolo de um comportamento e de um modo de o pensar.

A entronização que cada autor propõe para a obra vive em parte do contacto, de um contacto apertado e esforçado, acreditando na contaminação produzida por essa intimidade desejada, que não podendo ser textual – já que o contacto produz o seu negativo - é um outro reavaliado, a partir do recorte que o dissocia da origem e lhe quebra o sentido originário e participante no todo prévio. Mas precisamente a parte raptada do todo, que passou a ser nova entidade, pode agora contrariar o sentido anterior, por uma questão de peso visual, porque se lhe induz a refundação, baseada em novos sinais de peso relativo diferente. No conjunto o lugar é marcado pelos sinais físicos, inúmeros, pelo peso de sentidos anteriores, para onde olhar de novo é um esforço considerável e sobretudo incerto. O recorte tornando irreconhecível o familiar, reconsidera o valor relativo de cada risco e cada massa, ao qual a aplicação das regras de leitura, tem resultados diferentes: “(...) importantes são as ligações que se desenham entre mim e os elementos do campo cujo significado persigo e construo; importante é que todas elas, animadas da própria força como personagens, se tornaram imensamente significantes, no papel que repetidamente desempenham”.⁷⁷

A produção de alguns autores aparece claramente marcada por uma abordagem onde sublinhamos o contacto directo e a proximidade como experiência motivadora. As duas características concorrem no sentido de dar maior percepção à comunicação e sobretudo

⁷⁷ Vd. Fuga (...de um lugar próximo), p. 252.

de a transformar numa obra nova. A relevância afectiva, em sentido lato, na fase de recepção, de contacto entre o autor e o lugar, mas também na enunciativa, quando disserta acerca do lugar tomando determinadas posições em vez de outras, passando à fase documental, num quadro cultural dominado por uma valorização do sujeito autor, convidam à contaminação entre identidade do lugar e identidade do autor, mas não podem ignorar que o outro (o lugar) tem uma existência física prévia à nossa, elementos interdependentes e uma coerência que reclama uma ética; a sua existência não depende da elaboração mental que façamos a seu respeito, nem a coerência referida é posta em causa. A percepção fundamentada desses conjuntos naturais, contributo das ciências exactas, culturalmente enriquecido pela aceitação das várias linguagens de outros tantos planos do saber, favorece a respectiva visão na medida que lhe atribui múltiplas valências e deles conseguimos subtrair mais diversos significados. O entrosamento com essa entidade prévia significa também encontrar uma relação equilibrada e sustentável com o todo, tomando consciência da natureza humana, marcada pelo reflectir, conhecer e fazer, revendo de um modo crítico a auto-imagem que obriga à convocação de questões interdisciplinares como sejam as éticas. Esta consciência é uma exigência transversal com iguais implicações sociais.

Na exposição que Margaret Farmer organizou para a Ivan Dougherty Gallery em Sydney, 2004, intitulada “Terra Alterius – land of another” a curadora convidou ceramistas (entre eles B. Campbell-Allen) a dissertar plasticamente acerca de um lugar: “*a land in which indigenous and non-indigenous cultures first meet and interact with respect for each other’s existence, differences, laws and culture*”



B. Campbell-Allen, *Constellation I*, 2006. Grés e vidrado natural de cinza, 47 x 64 x 4 cm.

... to imagine an Australia that was recognised as *terra alterius*, land of another, rather than treated as *terra nullius*, land of no one”⁷⁸. O fascínio pelos processos, sucessiva ou simultaneamente, construtivos e destrutivos da Terra constatados na experiência ambiental atraem a reflexão de ceramistas como Barbara Campbell-Alleen em cujo trabalho se lêem acções múltiplas como memórias fundindo o tempo e a matéria. Podemos considerar o contributo do forno *anagama* que usa como um contributo de controlo indirecto, igualmente autónomo, desenvolvendo-se (leia-se às peças) lenta e caprichosamente, com zonas que em compromisso com a carga, recolhe em determinadas posições mais cinza, mais temperatura, arrefecimentos mais lentos criando sobre as superfícies os sinais telúricos que lembram aqueles resultantes da elementaridade das forças no mundo natural. O domínio gradual desses elementos deu lugar a obras como *Constellation* que no contexto das experiências do lugar natural australiano dá a ler um texto romântico actualizado.

Das paisagens de Suvira Keith McDonald destacamos as que não se comprometem com nenhuma descrição, mas com a própria pintura e gestão da matéria cerâmica paralela à percepção do lugar: *"Landforms of Australia appear to be essentially the result of tectonic pressures moving enormous earth mass upward during which it is acted upon by constant forces weathering it down. All this happens over an unimaginable time frame I call Geological Dreaming which underpins my awe and inspiration."*⁷⁹ Por elas passam uma resposta emotiva e a transferência do prazer estético de vários lugares sem que nenhum se refira. A paisagem é uma tentativa de explicar o valor reflexivo de uma percepção complexa pela operacionalidade, ela tem para o autor um valor



Suvira Keith McDonald, *Albedo*, s.d. grés.

⁷⁸ Trisha Dean - All that is solid - The ceramics of Barbara Campbell-Alleen, in *Craft Arts International* No.76, 2009, pp. 75-8. [<http://www.barbara-campbell-allen.com.au/documents/Barbara-Campbell-Alleen.pdf>] consult. 23.11.2011

⁷⁹ [<http://www.suviramcdonald.com>] consult. 10.01.2010

equivalente ao visual final, como se pintura preenchesse um desafio compulsivo e aqueles valores sintácticos da linguagem cerâmica (transparência, brilho, cristalização) pudessem converter numa actualização semântica que de fecha adquirindo um nome.

O compromisso incorruptível desenhado entre dados físicos e materiais por um lado, os atributos emocionais para a definição do lugar e as zonas adjacentes das duas manchas conceptuais remetem-nos inúmeras dúvidas enquanto dinamizam o aprofundamento da sua experiência. A equação e referência implícita ou explícita ao lugar não faz com que a sua presença seja mais pertinente nuns casos do que noutros, podendo até não ser assumida. A triangulação a desenvolver entre o lugar, o autor e a obra é uma consideração imprescindível para recolocar na obra o assento da nossa atenção. Às contribuições que justificam a formação da vinculação ao lugar, nomeadamente como promotor da identidade pessoal (identificação com o lugar); o lugar enquanto facilitador social (plataforma contributiva para a emergência e manutenção do nós) e enquanto objecto das necessidades emocionais, é preciso juntar a obra artística enquanto acção decorrente necessária e tendencialmente suficiente. A identificação com o lugar impõe ao indivíduo uma acção efectiva, que sendo artística e formal, pode ter subjacentes intervenções ou efeitos sociais e políticos. Digamos que a obra é a consequência da



Andrew Palin, *Volcanic Landscape*, s.d. grés c/ vidrados múltiplos, 30 cm alt.
Idem, *Volcanic Block Seascape*, s.d. grés, c/ vidrados múltiplos, 30 cm alt.

ligação ao lugar, a sua construção é para o autor o sentido encontrado, de modo a não tornar a percepção deste uma mera fruição consumível. A sua efectivação é um sinal da consciência de lugar ligada ao imperativo da acção, que tem como desígnio final a produção da obra, pela qual o autor se exprime. A persecução deste objectivo faz-se usando uma linguagem, dependendo por isso das respectivas aprendizagens e do estágio na sua maturação, dos contextos culturais, e de outros factores materiais de produção.

Não podemos aceitar nem a preponderância absoluta dos modelos instituídos nem a procura compulsiva da novidade. Sabendo que não temos tempo para percorrer lentamente os passos dados pela história da linguagem pictórica, ou se isso nos esclareceria, sabemos que precisamos de níveis profundos de reflexão que justifiquem o fazer e uma intimidade sincera com o mundo, de onde resultarão discursos particulares, redefinidos. Precisamos de aceitar, ao menos condicionalmente, as propostas dos autores e procurar na obra respectiva o *espírito do lugar*⁸⁰, respondendo se aceitamos que a apreciação dos *pós-contentores* de Ewen Henderson nos remeta para os planaltos de Pembrokeshire, à vista do mar galês, entretecendo a sua ida para Manobier com as declarações pró-informalistas, a multiplicidade da “*studio pottery*” britânica dos anos 50 e os desenhos⁸¹, ficamos na presença de um autor em que o lugar induz sobretudo a procura das dinâmicas da terra, das tensões dadas ao olhar pelos contrastes e as texturas, recolhido nas justificações (não explicações) melancólicas profundas, animadas e sem outra



Ewen Henderson, (título e data desconhecidos). Tinta s/ papel, pormenor.

⁸⁰ Herança latina da expressão de Sêrvio, em *Vergilii Aeneidos Commentarius* ("Comentário à Eneida de Virgílio"), 5, 95, "nullus locus sine Genio". Modernamente, *genius loci* tornou-se uma expressão adotada pela teoria da arquitetura referindo-se à abordagem fenomenológica do ambiente e da interacção entre lugar e identidade, tal como propõe Christian Norberg-Schulz *Genius loci. Towards a phenomenology of architecture*. Londres, Academy Editions, 1980.

⁸¹ 'Messy drawing, I like messy drawings, drawings that have struggles! There's a lot of blood and sweat in these and that's how they should be seen' in [<http://www.galeriebesson.co.uk/hendersonex.html>] consult. Fev. 2010.

personificação que não o próprio material⁸². Essa convivência projecta-se na manipulação das pastas, na viabilidade mecânica arriscada do material, desde a sinterização à possível vitrificação, em que pacífica parece ser só a secundarização da forma, em benefício da percepção da matéria e do seu ânimo.

A admissão desse factor intimista permite a Ewen Henderson retirar a obra da referência estritamente funcional do contentor para o campo da abstracção, a partir de uma génese de conflito de linguagem que obrigando ao reposicionamento do sujeito, não altera a sua invocação da Natureza.



Ewen Henderson, c. 1984, grés, *Large bowl form*, foto Galeria Oxford Ceramics, Oxford.
Idem, *Zigzag*, c. 1995, pasta de papel, 42x 45x 42 cm, The anthony Shaw Collection, Londres.

A tensão que preside à relação do lugar com o tempo apresenta-se de modo diferente, mas é clara na fundamentação que Chris Carter⁸³ propõe para o seu trabalho. A experiência agrícola anterior e o contacto directo, físico, que privilegia com a terra, tornam credíveis a utilização de camadas sucessivas de vidrados, de paleta austera, aplicados e raspados mecanicamente. A lavra da terra e o amassar do *barro* são processos geminados, complementados pelo crescimento das plantas e a revolução da roda (de oleiro). Esta procura é um compromisso imperativo, vivendo de satisfações

⁸² WHITING David - *Ewen Henderson & Graham Sutherland, Ceramics and Watercolours*, Galeria Besson [Catálogo], Londres Nov/Dec. 2007.

⁸³ Chris Carter, consult. 17.10.2012

[<http://www.birchamgallery.co.uk/catalogue/artist/Chris:Carter/biography/?category=ceramics>] consult. 07.09.2009.

temporárias, resultados incertos e tensos, como são o achamento ocasional de artefactos arqueológicos e demais sinais de ocupação humana anterior, reclamando a sua presença na evidente cadeia temporal. A procura da forma é no caso de ceramistas como este a demanda de um corpo inanimado, não só na bancada e no informe da pasta, mas também nos caminhos rurais, nos valados conhecidos, onde certamente escapou qualquer coisa ao olhar e ao sentir, para a qual é necessário, no desenvolver do processo, um revestimento *credível*, segundo uma paleta cromática parda, mesclada, e um naipe textural de marcas dúbias. Com essas realizações, o autor, ocupa o seu lugar na curva do tempo.



Chris Carter, *Vallecular Stoneware*, 2008, 24cm (alt.)

“Within the many layers of his unique glazes (...) there is contained a search for the essence of an ancient landscape and for the shadows of its creators. These gleanings, so passionately sought, reveal themselves only gradually, like flint artefacts occasionally turned up by the plough.”⁸⁴

O lugar e o tempo validam-se mutuamente em alinhamentos como este, resultando daí uma reverberação epistemológica e uma propriedade concedida ao sujeito que experimenta a satisfação do encontro com um lugar que anteriormente não lhe pertencia. Considere-se esta validação uma contrapartida para as necessidades de referência material e imaterial, uma escala onde o fluxo se inscreva. As marcas plásticas materializam um modo de tentativa e erro para a apreensão do fluxo temporal, permitindo a construção de uma ordem que contribui para a identidade do e com o lugar, e por associação conosco próprios.

⁸⁴ [http://www.studiopottery.co.uk/profile_images.php?section=potters&id=73] consult. 20.12.2009

A proposta de nomeação da obra enquanto tal, afastando a funcionalidade e a descrição do mundo natural, parte do autor que confia na autoridade própria usando esse estatuto para atravessar um limiar de confrontação com a envolvente natural e colocar materialmente as próprias dúvidas e possibilidades⁸⁵. O interesse e paradoxo desta caracterização estão na utilização deste olhar autónomo do Eu, para com ele fazer uma auto-crítica que precisamente porá em causa, antes de mais, o antropocentrismo da modernidade e a utilização predadora do meio com base na tecnologia. A percepção da falência do modelo auto-confiante e autoritário, convida à análise e à desconstrução não só da representação, mas também da percepção do meio (incluindo o natural) e do valor das coisas, onde o sujeito perceba que a procura está numa aproximação material e experimental que o envolve secundarizando o seu olhar em face do todo. Ao invés do observador que de longe e de cima contempla, controlando um campo vasto, estes autores vivem próximo, percorrem o campo e não resistem inúmeras vezes à tentação de distinguir e recolher o barro local, processando-o até à apresentação da obra. Não nos surpreende por isso que para além das características formais que objectivamente fundamentam uma análise do objecto artístico, muito tenha ficado dito nesse longo percurso não narrativo e tenha dado lugar a modestos objectos funcionais.

A noção individual de lugar socorre-se frequentemente de apreensões sedimentares e progressivas. Podemos estar aptos a identificar o seu resultado após uma estadia breve – uma passagem – mas o mais provável é que o conteúdo que informa cada lugar dependa também da experiência e do contacto distendido no tempo real ou ficcional. A sedimentação equivale a um registo nem sempre fácil de analisar, cujo termo inicial parece claro, mas que poderá igualmente incorporar valores transgeracionais ou uma influência geo-cultural pessoal, em cujo caso se torna difuso. Sobre essa base cada nova carga acumulada afecta as anteriores, mas sobretudo a amostra final, como um corte geológico sobre o qual se permitem elaborações artísticas mais complexas. A identificação é capaz de utilizar uma transmissão que pode ser simplesmente oral, criando não obstante uma imagem adoptada como real, ou ao contrário assistindo à erosão do significado, à perda de importância relativa, traduzida na sua desvalorização e na improbabilidade de geração positiva da obra artística. Certa praia não tem hoje a *riqueza* que teve quando tínhamos dezasseis anos e confrontar o lugar físico com sua

⁸⁵ « *Subjectivité et modernité impliquent le franchissement d'un seuil, l'avènement d'une crise fondatrice* » JACOB, Michael - *Le paysage*, p.34.

imagem, patrimonial emotiva, pode ser uma demolição secretamente dolorosa mas efectivamente criadora. Para além desse carácter temporal mutável, o lugar tem claramente um valor identificativo absoluto que por um lado enraíza o autor no tempo passado e simultaneamente torna presente o lugar experimentado, construindo um fluxo autenticador da obra.

O lugar e o tempo são frequentemente apresentados solidariamente utilizando o corpo do lugar para equacionar o espírito do tempo, ou a forma que percorrendo o tempo conduz ao lugar ausente. No caso de Avital Sheffer o desenho metódico e repetido é uma remissão cultural:

*“The landscapes of the Middle East, its ancient grounds, the depth of its history, where time has etched and scarred the lands, burdened it with human spirit, zeal and tragedies, is my internal geography, history whispers in my ear. (...) Here I make clay vessels to resonate with ancient times, other places, in the present.”*⁸⁶



Avital Sheffer, *Mother Tongue III*, 2010, 57 x 53 x 26 cm.

Meios técnicos mais expeditos, como a fotografia ou vídeo têm sido usados abundantemente para registar com intervalos regulares, mudanças que o decorrer de um certo tempo promove em dado lugar. As alterações luminosas, fluxos humanos ou câmbios em aspectos físicos de lugares escolhidos, ora em registo contínuo – às vezes tempo real – ora sincopado, mostram, comprimindo ou sumariando o espaçamento cronológico, uma relação temporal enfatizada, cuja demonstração carece da metáfora corporal do lugar como condição de tangibilidade. É do tempo e do lugar que estes autores falam simultaneamente.

⁸⁶ Cudgegong Gallery, Gulgong, Australia
[http://www.cudgegonggallery.com.au/artist_detail.php?aID=352] consult. Abril, 2010.

Sem esse recurso, a relação tempo/lugar apresenta-se como fundamento remoto, ocultado face à apresentação formal, mas remetendo-nos permanentemente para si de modo implícito e nesse caso surgindo como o lugar de deambulação e de vida, afecto e identidade - não só prévio como valioso e significativo “*um tempo arquetípico e primordial, anterior ao ‘tempo dividido’ em que vivemos, (onde se) busca uma forma de religação do ser, uma aliança entre o homem e a natureza.*”⁸⁷. Tal perenidade é um elemento essencial que permite ao autor reconhecer o lugar reconhecendo-se nele, justificando uma relação de pertença.

Com tanta certeza que Sophia de Mello Breyner Andresen serena e seguramente narra o futuro: “*Quando o meu corpo apodrecer (...)/ Continuará o jardim, o céu e o mar (...)/ Outros em Abril passarão no pomar/ Será o mesmo jardim à minha porta/ E os cabelos doirados da floresta/ Como se eu não estivesse morta.*”⁸⁸ Dessa percepção decorre uma imperatividade do lugar - embora de aceitação voluntária - que ultrapassa a existência pessoal.



Kirsi Kivivirta, *Tempo Series*, 2009,
30 x 30 x 5 cm.

O passado ambiental do indivíduo faz parte dos aspectos centrais das cognições. A relação do tempo com a identidade e vinculação ao lugar tem sido considerada implicitamente, mas como percepção insuficiente para distinguir as afectações em termos de passado, presente e futuro, correspondendo respectivamente a memórias, experiências e expectativas⁸⁹, de como variam em diferentes momentos da vida e se reflectem na obra plástica. A percepção empírica diz-nos que as recolhas que fazemos do lugar têm uma natureza cumulativa, nas quais somos capazes de identificar estratificações, mas também considerar a permutação que conduz a conceptualizações mais elaboradas, correspondendo a identificações de mudanças no lugar, comparando recensões de tempos diferentes, mantendo, eventualmente reforçando, a nossa

⁸⁷ Embora abundantemente repetido foi-nos impossível averiguar a fonte original deste comentário à poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen; a nossa:

[<http://dobomsensoebomgosto.blogspot.com/2011/01/revisitar-sophia.html>] consult. 12.03.2010.

⁸⁸ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Quando* in *Dia do Mar*. Lisboa: Ática, 1947. Vd. anexo p. 343.

⁸⁹ PROSHANSKY, H. M., FABIAN, A. K., & KAMINOFF, R. 1983.

vinculação ao lugar, mas simultaneamente mantendo a capacidade de preservar episódios concretos, informados de inúmeros detalhes e como que preservados nas suas circunstâncias originais.

Esta percepção de compromisso temporal quer nas formas lineares ou circulares remete para a noção de continuidade considerada nos escritos de M. Fried⁹⁰, de D. Seamon⁹¹, permitindo sustentar algumas particularidades na experiência artística, enquadradas em comportamentos sociológicos gerais. Sendo a obra um catalisador de experiências passadas, mesmo quando a cerâmica se afasta do pendor narrativo testemunhal de lembrar um lugar ou uma experiência associada a particulares envolventes ambientais, a obra decorre da gestão de recepções múltiplas e complexas cuja persistência e superveniência se tipifica casuisticamente e na individualidade de cada artista. A memória apresenta-se como uma meta-estrutura referencial enquadrando o autor e o seus meios, físico, cultural e humano, mas cujo modo específico de se projectar em obra fica por desenvolver em análise crítica pontual, obra a obra ou na imposição de ciclos afins. Segundo estes autores, merecem especial atenção os fenómenos de ruptura em que o indivíduo reconhece uma grande perda – numa deslocação forçada, numa brusca alteração da envolvência natural – podendo os valores ser apenas reconhecidos quando se toma consciência da sua perda efectiva ou após um intervalo de tempo quando o sujeito é de novo confrontado com o lugar até então subvalorizado. Essa experiência legitima pensar que os indivíduos têm expectativas de continuidade, convicções prospectivas positivas, projectam no futuro quadros de acção e contam com a sua concretização, sendo a sua frustração ou alterações bruscas anotadas como marcas excepcionais, ou traumatizantes, que os vários mecanismos do processo criativo tenderão considerar.

As características conferem ao lugar longevidade, permitindo contactos contínuos ou interrompidos sem que o sentido da nossa ligação com eles se perca, mesmo ocorrendo modificações, mesmo que o sítio não seja exactamente o mesmo. Pode defender-se que o lugar tem uma particular interacção com o tempo, no decurso do qual projectamos

⁹⁰ FRIED, M. - Continuities and Discontinuities of Place - *Journal of Environmental Psychology*. 2000, 20, pp.193-205.

[<ftp://ftp.cba.uri.edu/Classes/banerjee/websyagnik/webpage/mass/discontinuity%20of%20place%202000.pdf>] consult. Out. 2010.

⁹¹ SEAMON, D. - *Place, Place Identity, and Phenomenology: A Triadic Interpretation Based on J. G. Bennett's Systematics*

[http://ksu.academia.edu/DavidSeamon/Papers/785393/Place_Place_Identity_and_Phenomenology] consult. 23.10.2010.

ocorrências, cuja diversidade se acumula, concorrendo na sua construção, por outro lado não acolhe a finitude orgânica própria de um organismo criado desenvolvido e morto, mas a finitude da sua descaracterização. “*A place is generative and regenerative on its own schedule. From it experiences are born and to it human beings (and other organisms) return for empowerment, much like Antaeus touching the earth for renewed strength*”⁹².

A memória tal como aqui a concebemos, não se limita à capacidade de voltar a convocar a vista e a experiência recolhida; a condição do autor nos seus múltiplos aspectos humanos e na sua condição criativa particular coloca-o na contingência de outras decisões que contribuem para a experiência de trabalho e fazem da obra uma decisão activa e um pronome do autor. John Dewey referia a propósito:

*”such fullness of emotion and spontaneity of utterance come, however, only to those who have steeped themselves in experiences of objective situations; to those who have long been absorbed in observation of related material and whose imaginations have long been occupied with reconstructing what they see and hear”*⁹³

Evidenciando mais do que a relação entre a experiência e imaginação, Dewey compromete a plenitude emocional à entrega, transferência para o objecto, e à subalternização do sujeito à necessidade reconstrutiva. A observação das obras confronta-nos com essa riqueza, com a escolha feita entre um registo efectivo do real vivido, em rigor limitado factualmente, e a sua reconstrução inexacta, portanto livre, mas somativa.

Em 1999 o Museu de Arte e Design de Helsínquia expôs um conjunto de trabalhos de Wayne Higby a que chamou “*Landscape as Memory*”, acerca dos quais, no respectivo catálogo, Richard Boyle⁹⁴ refere a paisagem como o meio de confrontação onde são equilibradas e resolvidas a predisposição idealista e a (auto)exigência da observação

⁹² CASEY, Edward *In Senses of Place*, p. 26.

⁹³ DEWEY John - *Art as experience*, p.75.

⁹⁴ Richard Boyle – *Landscapes of Meaning: Images of Landscape in the Art of Wayne Higby*, in AAV, Marianne - *Wayne Higby, Landscape as Memory*, p.5.

pacífica. A série “*Lake Powel*” é extremamente reveladora desse equilíbrio, apoiada pelo testemunho do autor⁹⁵, enquanto dupla explicação.

Trata-se de um grupo de trabalhos onde significativamente Higby usa porcelana em vez de outra pasta de baixa densidade que usava até então. Ao viajar para Jingdezhen na China e visitar o monte Kao Lin⁹⁶ nas suas proximidades, Wayne Higby refere que encontrou nessa altura a justificação para a experiência fundamentada da porcelana, anteriormente sentida como arbitrária. Sabendo da afinidade que o trabalho deste autor tinha desde há muito com a paisagem, seria expectável que a experiência chinesa produzisse resultados – num texto de autocrítica fala-nos de uma energia muito inspiradora, pungente e esmagadora – mas o trabalho que lhe sucede não é um *caderno de viagens*, decorre antes de uma autorização moral, de uma cava ao interior da matéria, procurando o comportamento particular e a identidade, conformada numa referência à paisagem de outro lugar: Lake Powell, a imensa e polémica albufeira produzida pela barragem do Glen Canyon no rio Colorado com o qual tinha uma relação anterior. O autor revê a obra como uma memória da paisagem e não uma passagem para o lugar verdadeiro de um tempo real. Desde o Romantismo que os lugares e os fenómenos naturais servem de projecção à procura, à dúvida e ao sentimento como metáforas visuais. No caso de Wayne Higby o lugar, Kao Lin, serve como validação material e Lake Powell como nome concreto subtraído ao topónimo, mas nunca lhe dando a primazia ou remetendo para o seu conhecimento objectivo em que a Cerâmica fosse um testemunho descritivo, esse abraço é assegurado pelo valor simbólico do nome, que assim liberta a forma para o seu desejo verdadeiro que é interrogar e surpreender-se na construção, isto é, na materialidade artística: “*Landscape is the birth place of my inspiration transmuted into a device or chart for mapping the speculative workings of my emotional and mental wandering. I never been interested in describing specific locations*”⁹⁷. Esta postura relativamente às considerações prévias evoluem directamente para o que é o seu entendimento da prática artística:

“For the artist, making is a way of knowing. Experiences produce thoughts and feelings, questions and doubts which trigger the need to work. If

⁹⁵ HIGBY, Wayne - An autobiographical Critique. *Ceramics Art and Perception*, 28, 1997.

⁹⁶ Kao Lin é considerada a raiz etimológica da palavra caulino, elemento argiloso essencial e simbólico para a construção desta pasta utilizada na região desde a dinastia Ming (segunda metade do séc. XIV) e na Europa a partir do séc. XVIII.

⁹⁷ HIGBY, Wayne - An autobiographical Critique. *Ceramics Art and Perception*, 28, 1997, p. 5.

asked, in the midst of working 'what are you doing?' an artist will frequently answer, 'I don't know'. Knowing is a process and usually does not manifest conclusions until a final product is achieved. Even then, doubt lingers. Although some clarity may have surfaced, understanding takes time. Time distances the heat of the creative moment where closeness and urgency blur objectivity."⁹⁸



Wayne Higby, *Lake Powell Memory . The Cliffs III*, 1996. Porcelana coz. red. 38x 43x 23 cm.
Idem, *Lake Powell Memory - Stone Poll* (porm.) 1998. Porcelana, vidrado de sal, 38x 46x 21 cm.

A procura vive numa relação perplexa entre os factos e a imaginação de onde decorre a afirmação da *Arte como conhecimento*. O corpo artístico é a prova da procura essencial que não se esgota em si, tem na obra a materialização possível, sem a qual se restringe a uma categoria ideal. Os autores cujo modo de investigação se funda nesta empatia necessária com o lugar natural, *afirmam* que a ideia não antecede a experiência, antes lhe fornece a justificação. Na percepção do autor a experiência do natural reivindica uma materialização posterior, em cuja construção não se lhe restringe e nem pretende a verificação universal, é uma afirmação e um cuidado que se autonomiza e se avalia no confronto entre a linguagem e a experiência, dando lugar à obra nova.

Não se sentindo vinculado à representação do lugar e à construção formal em que à leitura da obra não só se reclama um sentido próprio, mas também a capacidade de

⁹⁸ Idem.

eficazmente remeter ou colocar-se em vez do lugar, Higby afecta as suas paisagens à memória, não como um arquivo, mas com a falibilidade, por vezes a diletância, do gesto experimental e sub-consciente. Não encontramos aqui nenhuma fuga às múltiplas responsabilidades pessoais e sociais da arte; na eclosão de cada peça exige-se renovadamente a liberdade, gerida nas contingências da sua própria vida. A memória é parte dessa condição, presente na construção da estrutura psicológica do indivíduo, condicionando os afectos, as aprendizagens, projectando no futuro decisões volitivas com as quais reage e a que se adapta, em prol do auto-conhecimento e do mundo que o autor professa logo no início do artigo.

Obras como "Lake Powell Memory-Winter Rain", 1998, acentuam a vinculação do autor a experiências ou lugares referenciais de vários modos memoráveis, apresentando a intimidade semântica da matéria e a parábola construtiva em que resulta a conceptualização da experiência e afecto pelo lugar. Esse compromisso afere momentânea e periodicamente o estado do próprio discurso, a quantidade e diversidade dos elementos, a sua riqueza morfológica e a relação entre si, identificando uma certa composição. A enunciação descritiva rigorosa manifesta-se inadequada para alcançar o resultado desejado porque os elementos e as condições dos receptores são distintos e instáveis. A experiência do lugar é a percepção tátil e cinética do ar, e do vento; da luz, da escala dos elementos e da sua morfologia, que sendo determinantes e fundamentando simultaneamente a ciência objectiva e a poética, por si não explicam a necessidade de artisticamente se elaborar naquele assunto. A sua referência na obra artística dará lugar ao efeito particular da narrativa, da relação conceptual criada e não à presença no lugar. A consciência que os autores, e o público, têm dessas realidades concorre a favor da autonomia da obra, concretamente a remissão à memória, não indicia a desistência das prerrogativas construtivas e imaginárias.

A importância do papel desempenhado pela experiência do lugar inscreve dados da percepção sensorial, recenseando-os com o propósito da sua contribuição material concreta para uma ideia de lugar ou como ponte psicológica e afectiva prévia para uma exposição ideográfica mais afastada. Esse esclarecimento não avalia o eventual desvio descritivo ou proporcionalidade dos elementos percebidos, nem em última instância a pertinência histórica ou cultural dos mesmos, que são razões de ordem íntima e fundadoras da condição autoral. O conhecimento efectivo do meio cria uma legitimidade formal e permite a leitura por terceiros dos processos de maturação

criativa, ao mesmo tempo que é responsável pela permanência temporal da obra. Os elementos geomorfológicos ou biológicos do lugar, existem em quantidades e expressões desiguais, sendo mais fácil a sua leitura quando considerados isoladamente.

Dada a necessidade da existência simultânea destes elementos na Natureza, não temos nunca a experiência isolada do frio, mas temo-la acompanhada de uma certa luz, a sensação do vento e da humidade. A sua referência coloca-nos na presença de um certo grau de abstracção que separa por exemplo a percepção do mar da do céu, o vento do movimento da vegetação, a cor da temperatura. O reconhecimento e a partilha desses elementos permite entender melhor a deslocação do interesse artístico a partir da realidade positiva em direcção à linguagem construída, embora seja difícil, e provavelmente inútil, caracterizar a experiência do encontro com a *espuma de flores amarelas dos pinheiros nos caminhos de areia* após a chuva de Abril, ou em que medida essa experiência não sendo nem só botânica ou geográfica, faz da objectivação desse encontro a sua justificação. A este acontecimento que o botânico daria informação mais objectiva, junta-lhe o artista alusões próximas ou remotas, ligações pacíficas ou improváveis que proporcionam alinhamentos e elementos instigadores,

não da realidade que tem uma complexidade abordada objectivamente pelas ciências exactas, mas da verdade artística que a cada passo constrói e que tinta de alternativas a



Gudrun Klix, *Path Edge/Mind Edge*, s.d. conf.
líquida de percurso pedonal na Tasmânia,
cerâmica, 2m x 1.2 m.
Idem, *Path Edge/Mind Edge* (pormenor).

percepção da experiência. Neste sentido o argumento do lugar é um reconhecimento das condições e créditos que estão na génese da obra que quando vertidos nela caem sob o olhar analítico da formalidade e da retórica plástica.

Esses elementos não serão porventura termos de inferência necessária, expondo-se a uma subjectividade frágil, o seu resgate com o sentido da universalização tem que ser feito pela validade da respectiva argumentação. Cada referência é objecto de um juízo formal e de oportunidade: a forma que sugerimos para o rio é discutível, mas ela deve ser aceitável, sob pena de se perder o contacto com o observador, que não a(en)tendendo como argumento corta a comunicação. Inúmeras percepções geomórficas não representam na sua alusão (possível que fosse a transcrição) qualquer interesse para os autores. Está na particularidade da própria forma, em si ou combinada nas suas fracções, na precariedade da ligação com o real e na aceitação do trilho estreito do argumento indutivo que se completa o carácter da obra.

A topo-referenciação é usada como enquadramento genérico, servindo de pretexto ao sentido profundo experimentado da pedra, que obviamente ultrapassa, na exposição de



Claudi Casanovas, *Llosa de Leku*, 2003, porcelana e materiais diversos, 34 x 88 x 65 cm.

Claudi Casanovas, "*Pedres Blancs*"⁹⁹. Neste caso, lugar, matéria e percurso implicam-se, fortemente geridos por um conceito, configurando uma pirâmide dominada por este último. O impacto subjectivamente sofrido na experiência do lugar e de cuja elaboração mental resulta uma primeira forma conceptual, cria uma pressão crescente que se alimenta do seu próprio progresso processual: da escolha dos materiais, de algum virtuosismo técnico, certamente de algum esforço oficial, que se questiona e confirma, aqui concretamente reforçada pela via do poema "(...) *Pedres blanques,/ traus, finestra i*

⁹⁹ Galerie Besson, Londres, 2003.

ferida./ Lletres per una primera paraula,/ mai no dita, mai no oïda,/ en tot escrita."¹⁰⁰
 até se esgotar na peça e descansar, posteriormente visitada e interpretada. A referência que o autor faz abre-se, como noutros, ao lugar da memória, da viagem cumprida no próprio prazer de viajar e de conhecer defendida por António Tabucchi em *Viajes y Otros Viajes*¹⁰¹ mesmo sabendo de antemão que “*es incapaz de comprenderlo todo, de conocerlo todo*” servindo essa limitação como reforço do valor do lugar enquanto caso.

O enchimento e amadurecimento do conceito vive também ele das próprias limitações materiais e formais. No caso de *Pedres Blancs* a composição da pasta nem sempre favorece a leitura clara da forma, mas essa construção da matéria é essencial ao domínio do objecto; noutro caso, *Memorial als Vençuts*, Olot (Esp. 2006) o autor semi-oculta numa caixa de betão a escultura, visível apenas a partir de estreitas frestas verticais: “*És clar que el més important, després de l’elaboració del projecte inicial, no ha estat tant la complicada execució de l’enorme bloc ceràmic, sinó el repte de la seva posterior ‘negació a la mirada’*”¹⁰².

Nas peças de Elizabeth Raeburn a mesma memória particular incorpora a pintura através da evocação directa da paisagem. O prazer dessa recriação pede que não se considerem as linguagens fechadas. No acto de representar transparece o prazer sem sobressaltos, em parte ingénuo, quando o gesto se compraz com o caminho da recriação



Paul Scott, *Three Gorges. . . After The Dam*, 2007. Idem, *Foot and Mouth*, n.º. 5, 2004 Serigrafia sobre porcelana industrial (Rorstrand), 42.5 x 34 cm.

como forma de intimidade: “*The shore, the horizon, the sea, the hill... obliquely*

¹⁰⁰ Vd. Anexo p. 343.

¹⁰¹ Barcelona: Anagrama, 2012 (?) Referido p. Andres Barba.

[http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/31100/Viajes_y_otros_viajes] consult. 30.05.2012.

¹⁰² [<http://escultures.olot.org/material.php?numfitxa=173&key=Fang>] consult.18.10.2009.

suggestive not just of landscape, but of the emotions provoked, enlivened and enjoyed by the contemplation of nature filtered not only through the human eye but the heart”¹⁰³.

Outras vezes a serenidade e o conforto são apenas uma aparência mais ou menos dissimulada e o pretexto da semelhança apanha-nos de surpresa. Paul Scott recorreu a cerâmica industrial utilitária sobre a qual manteve aplicações serigráficas a azul de cobalto como referência aos programas do Séc. XVIII para formular críticas directas ao modo complacente como se desenvolveram lugares comuns nas relações sociais e do trabalho e sobretudo na forma como olhamos e usamos o mundo natural¹⁰⁴. Ocultados pelos personagens do mundo natural estão os agentes que activa ou passivamente partilham uma relação degradada que alimenta ingenuidade conveniente.

*”Scott forces us to acknowledge the degree to which we repress, naturalize or simply fail to notice the ubiquitous presence of industry and capital in our midst. He makes us recognize the degree to which we are prepared to rationalize and compromise our awareness in order to preserve our fantasy intact.”*¹⁰⁵

Nas instalações propostas por Sadashi Inuzuka damos-nos conta do perfil conceptual escolhido quando o elemento tratado de uma maneira não narrativa transforma o particular em geral deslocando-se do exemplo metafórico para a natureza da relação. Não está em causa a sensibilidade pessoal ante certo fenómeno localizado, mas o pretexto que constitui para a enunciação de uma relação com um bem universal e que forma toma. A preocupação com uma ordem artificial, no sentido de uma relação desordenada com um património natural prévio impõe a necessidade de uma posição pessoal.

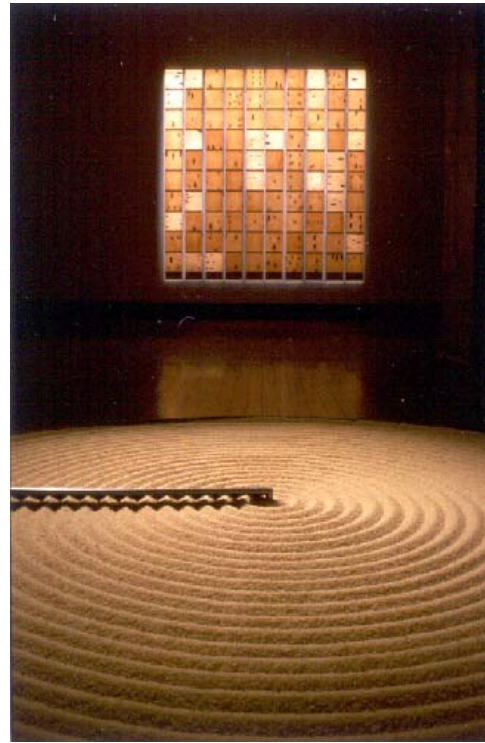
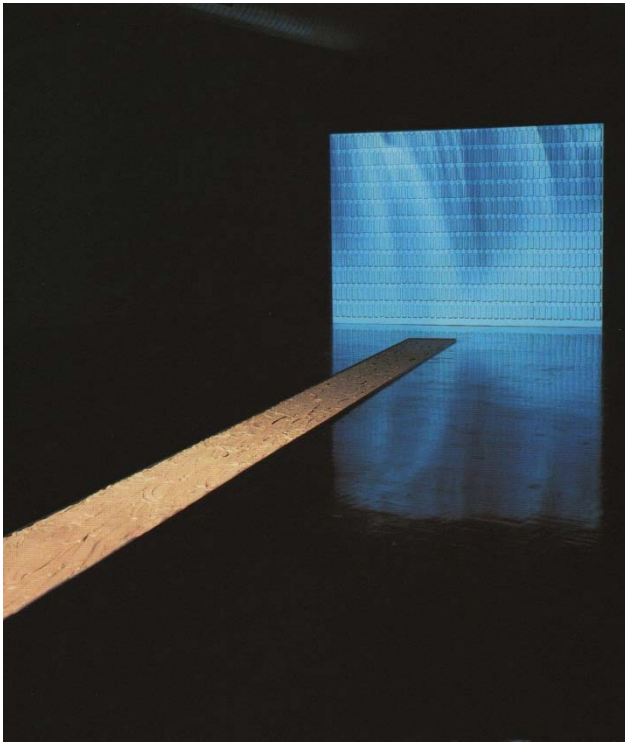
“My current works focus on ecological imbalance and the impact of pollution or invasive non-native species on local habitats. Each installation is an aesthetic and physical interpretation of these issues, and the sculptural elements are metaphors for the natural world and our relationship to it. (...) It is this merging of self with the whole which I

¹⁰³ VAIZEY, Marina - *Landscape In Painting And Ceramic* - Elizabeth Raeburn & John Hubbard. Galeria Bsson (catálogo) Novembro/ Dezembro 2004. [www.galeriebesson.co.uk/landscape.html]

¹⁰⁴ CHRISTIAN, Andy - The Wild and the Natural, *Ceramic Review*, 244 Julho/Agosto 2010.

¹⁰⁵ GOGARTY, Amy in Paul Scott's Confected Landscapes and Contemporary Vignettes, *Ceramics Art and Perception*, 75, 2009.

experience as an artist, which I see parallel in human society and the natural world, and which I wish to share with the viewer standing in the space of my work”¹⁰⁶.



Sadashi Inuzuka, *Water Trade*, 2003, instalação (garrafas e outros objectos de porcelana, projecção vídeo, 191cm e 305 x 366 x 191cm; Idem, *Omoide/memory* (pormenor) 2000.

O desenvolvimento da relação que autor ou observador têm com o valor do lugar, nomeadamente no preenchimento dos conteúdos endereçados ao tempo e à memória, faz-se no desenvolvimento de acções criativas e exploratórias, incluídas naquelas acções mais vastas de aprendizagem, permitindo as primeiras uma sensação estabilizadora enquanto a segunda uma dinâmica propulsora. As paisagens criadas têm nalguns casos mais memória, têm noutros mais construção, sem podermos dizer que exclusivamente se fazem de uma ou de outra opção. A interacção entre os tempos não se limita à projecção de um certo património no presente, os acontecimentos referenciais do passado pertencem ao tempo presente, accionando e fazendo-se interpretar à luz daqueles que ocorrem no presente, e fazem-no de um modo essencialmente criativo e construtivo.

¹⁰⁶ Sadashi Inuzuka. In http://www.dubhecarrenogallery.com/sadashi_statement.htm; *InsideOut: Four Canadian Ceramic Installations*, The Gardiner Museum of Ceramic Art, p. 14. 2

Este modo de pensamento procura encontrar na relação transversal das experiências um fundamento que sustente criações concertantes, inscritas na materialidade das experiências do mundo, ao mesmo tempo que num ideal¹⁰⁷. Em vez de uma estratégia analítica que toma o próprio objecto numa dimensão cada vez mais aprofundada, descartando tudo quanto dispersa o entendimento particular, procura as ligações possíveis da forma, a interacção dos fenómenos e dos sentidos novos que daí decorrem. Desenvolvem-se por isso numa aparente dispersão experimental de onde a memória pessoal e o tempo não podem ser descartados, mas cujo desejo é de complementar e entender convertendo noutro objecto as experiências complexas do meio Natural envolvente. A experiência que recolhe e constrói pretende abordar essa complexidade no seu modo reticular improvável, aceitando o seu valor marginal¹⁰⁸ e comprometendo na construção visual e plástica a relação perceptível e necessária, multissensorial, da corrente marulhar do rio, do crocitar do corvo no silêncio do pinhal ou da visibilidade do vento no “Cabo”. O valor e o significado da obra decorrem dessas experiências compostas de percepções aparentemente díspares se enunciadas pelos tradicionais sentidos humanos mas que ao ambicionar, mais do que descrever, buscam a presença simultânea de elementos plásticos inusitados e afirmam a possibilidade de mostrar um lado mais exigente e complexo das formas.

A existência de um complexo de formas naturais e sua interactividade pode em presença de uma sensibilidade própria, nutrida por factores educacionais e as próprias particularidades psicológicas, ser o elemento ignidor de um discurso artístico preocupado com uma certa ideia de Natureza. Essa experiência a que dificilmente chamaremos causal, dada a multiplicidade contributiva de outros factores é assinalável nas obras e sublinhada pelos autores, quando espontaneamente ou convidados complementam pelo texto escrito a obra plástica. Fazem-no por opacidade da obra e necessidade clarificadora? Fazem-no pelo prazer literário paralelo de um outro discurso?

Este fenómeno tem uma expressão supletiva na nomeação enquanto proximidade suficiente e racionalização com o lugar. Em algumas posturas assume-se como descrição comum lembrando como o nome enquanto designação refere teórica e de modo sintético o conteúdo nele versado. No campo artístico o título tem a capacidade de

¹⁰⁷ DISSANAYAKE, Ellen - *Art and Intimacy - How the Arts Began*, p.73

¹⁰⁸ GRANDE, John K. - *Art Nature Dialogues...* (entrevista com Alfio Bonanno) p.45.

se libertar desta obrigação descritiva e gerar a individualidade do nome, colocado “em vez de...” sem deixar de potenciar a abrangência semântica que cria novas ligações a outras entidades, utilizando a elasticidade de permeio entre a palavra e o conceito, quer o intervalo criativo presente na articulação neste tipo de discurso. Quando a obra adopta ou cria o nome de um lugar apresenta-se num duplo salto: primeiro da obra para o nome, depois do nome para o lugar mesmo



Joan Panisello, *Xòpera de l'Arenal (L'Ampolla)*, 1996.
Refractário, 75 x 17 x 57 cm

que irreal. O primeiro salto, como lhe chamamos, afere a necessidade, natureza e adequação do título na obra de arte, a sua imposição pode justificar-se do ponto de vista pragmático e comunicacional, invocando o seu valor descritivo e simbólico com o qual podemos tocar a obra ou referi-la. A sua adequação prende-se com a fisicalidade da obra e a sua reprodutibilidade imaterial. Nos suportes temporais como a dança ou a música a alusão ao nome torna presente um corpo cuja dimensão e modo requereria uma interlocução simbólica, no caso das artes-plásticas o nome serve como referência na ausência, preenchendo uma necessidade geral comunicativa, mas nos casos de apresentação imediata, a justificação para a colocação do nome é a sua inclusão textual simultânea que confere à obra uma certa hibridez material ou simplesmente o costume, que de resto leva à necessidade de justificação e aposição do *sem título* como apologia da evidência. Na especificidade das diversas disciplinas artísticas o nome é aceite por vezes como redundância, limitando-se à função referenciadora de estar em vez da obra, mas outras vezes desempenha um papel activo, de elemento significativo, cuja semântica procura o melhor ajuste no conjunto morfossintáctico da cerâmica. Neste contexto a obra faz-se representar por um título que é o nome de um lugar (toponímico) ou o integra, similarmente toma uma designação fitonímica ou outra categoria onomástica, comprometida com a Natureza em geral. Ao percurso de construção plástica livre que demarca o território da peça, associa-se um compromisso designante, acenando-nos com o seu lado distintivo e constante para a especificação das coisas. Para o espectador o nome/título é uma chave baseada no compromisso atribuído à palavra traduzindo algum conteúdo acerca do ser da coisa e que assumindo a teoria descritivista clássica¹⁰⁹

¹⁰⁹ Vd. Frege, 1892 e Russell, 1901 actualizada por John Searle, 1983 e Stanley, 1977.

actualizada do sentido dos nomes próprios¹¹⁰ aceita descrições definidas singulares, tomadas em uso atributivo¹¹¹. Desta citação das teorias onomásticas que meramente testemunhamos, importa-nos reter a confiança interiorizada como elemento estruturante na relação entre a coisa e a palavra para a percepção do conteúdo da obra proposta e como tal representando a expectativa à qual o autor na comunicação falta, propondo uma não-ligação ou uma ligação diversa da esperada, mas ao mesmo tempo não podendo impedir a procura de efectivo vínculo entre o nome e corporeidade da obra. O debate com o público dá-se em torno da credibilidade, aceitação e leitura da descrição actualizada, porque vem ocupar um papel de designador flexível em simultâneo com outro pré-existente. Essa proposta súbita é um rasgo antinómico que a composição nas artes assegurou há muito, alargando a si contradições da vontade e do confronto do indivíduo com o seu plano espiritual. A proposta desta descontinuidade entre o nome/título e o corpo da obra, é obviamente consciente nos autores e em si constitui uma proposta à interpretação da obra cujas várias faces vale a pena notar.

A primeira prende-se com a capacidade de nomear o abstracto, em que o autor, simultaneamente à apresentação daquilo que é *o corpo da obra* marcada por sinais plásticos conotativos, pretende conciliar um carácter compreensivo e distintivo do nome do lugar mediante uma proposta de antinomia. Não podendo verificar-se o assentamento entre a percepção da obra e a memória do lugar, o observador é compelido a regressar repetidamente à dupla apreciação e à interpretação, procurando resolver a chave dessa descontinuidade. A segunda é a de encetar com o lugar geográfico uma simbiose em que a obra dá a este o espiritual que a abstracção carrega, enquanto o lugar por



Pippin Drysdale, *King's Canyon*, 2010, instalação, porcelana de roda com gravação (14-41 cm alt), galeria Joanna Bird Pottery, Londres.

¹¹⁰ “o sentido ou conteúdo de um nome é dado através de uma descrição definida que nós, falantes, associamos ao nome — o sentido do nome é o sentido da descrição que ele abrevia”, Célia Teixeira in [http://criticanarede.com/html/fil_necepist.html] consult. 15.09.2011.

¹¹¹ “que resultam deste processo de indexação dos seus predicados componentes ao mundo actual, designando-se por descrições actualizadas. Enquanto as descrições definidas comuns são designadores flexíveis — podem designar objectos diferentes em circunstâncias ou mundos possíveis diferentes”. Idem.

invocação do nome, torna presente na leitura a sua identidade *meta-física*. A dissonância abstracta que a obra introduz, permite simultaneamente regressar à fruição do vocábulo na sua presença intrínseca nominativa, dissociado do lugar, como faz Pippin Drysdale em *King's Canyon*, cuja unidade com a forma abstracta tem um valor comunicativo mais amplo do que o meramente referencial.

A correspondência entre o nome e o ser ou a coisa permite pressupor a posse pelo nome de algo do nomeado. Nos rituais, a invocação do nome da divindade confere algum domínio sobre ela; de um modo mais comedido a referência a um lugar onde estivemos ou que conhecemos confere-nos no contexto de uma conversa, mais ainda quando apoiado num suporte visual, uma ascendência sobre o mesmo; se acerca de alguém nem sequer sabemos o nome, não sabemos uma parte essencial. O título da obra enquanto nome de um lugar torna presente esse lugar e o seu desconhecimento faz-nos sentir a falta de um instrumento importante para a respectiva descodificação.

Porque a nomeação funciona como um corolário identitário, de certa forma como um signo que remete para um conhecimento diversificado anterior ao conteúdo, prescindir do nome significa mostrar o seu conteúdo despido, para cuja apreensão nos pedem um maior empenho e proximidade, e ao Natural o seu manifesto, como sugeria Francis Ponge¹¹²; a deslocação, mesmo que metafórica, do lugar da protecção do nome, promove a sua desconstrução sem o desumanizar¹¹³, mas não pode na relação da obra com a onomástica do lugar evitar a partilha de um problema comum que a palavra tem com a coisa: a sua exterioridade: « *Ce qui nous fait reconnaître une chose comme chose, c'est exactement le sentiment qu'elle est différente de son nom, du mot qui la designe du mot qui porte son nom, du mot dont elle est bien touchante de consentir à porter son nom.* »¹¹⁴; relação duplicada, uma vez que a Pintura se interpõe aqui, entre a palavra e a coisa/lugar original.

Outro elemento auxiliar de construção do valor ideal da obra prende-se com a sua percepção, que se faz em conjunto com o lugar em que se encontra, faz parte e concorre perceptivamente com outros elementos do campo visual, fazendo nós uso de uma capacidade distintiva que em certas ocasiões recorta e isola o objecto da sua envolvente,

¹¹² TAVARES, [Maria Andresen de Sousa](#) - *Poesia e pensamento : Wallace Stevens, Francis Ponge, João Cabral de Melo Neto*. p. 169.

¹¹³ GRISON, Laurent - *Les Stries du temps: l'artiste, le lieu et la mémoire – Collages*, p.37.

¹¹⁴ Francis Ponge, *La Fabrique du Pré*, p. 23-24. Paris: Skira, 1994. cit. p. Maria A. Tavares.

permitindo que sem a concorrência de outros elementos a sua forma seja rigorosa e denotativa. Por esse motivo os lugares de exposição específicos, museus, galerias, salas de projecção, desde a modernidade, são exemplos dessa clareza e eliminaram os elementos que pudessem distrair a atenção do público, criando as condições *ideais* de leitura, como bancos de ensaio públicos que determinam o *modo próprio* de mostrar, em si interpretados como exercícios de despojamento e clarificação. Esses lugares não são objecto da nossa reflexão mas a sua interacção com a obra não pode ser ignorada como diferenciada daquela estabelecida com o lugar natural pela simples razão de que este exhibe permanentemente um contributo conotativo em que entremeia a eventual proposta artística.

Alguns discursos artísticos aprofundam o seu modo de ser reivindicando uma interacção explícita com o lugar, não só em termos formais genéricos (de forma, volume, luz e cor) mas sobretudo em termos de significado social e representatividade. Através dessas obras ocorre uma humanização do lugar, no sentido em que se lhe adiciona não só um pensamento ou um sentimento, mas marcas físicas, ocorrendo aqui um movimento estético do Homem na direcção do lugar, inversamente à construção de uma consciência importando os respectivos sinais e a presença do lugar em que estaremos perante um movimento de importação do natural para a esfera mental do Homem. Em ambos os casos o conteúdo repartido e de interacção com o próprio lugar remete para uma leitura final que se pretende simbiótica e que conduza simultaneamente ao conhecimento do lugar, enquanto a imagem que conservamos do uso de um território se converte em simulacro, em símbolo de um comportamento e de uma cultura que o suporta.

Desde a criação e instalação da obra no lugar, criamos a ficção da solidariedade entre os dois, em que o segundo não pode deixar de ser visto com ela, do mesmo modo que a primeira pode não fazer sentido noutra relação. O lugar é um termo de identidade onde se cria nesse momento um talho no curso do tempo enxertando aí uma aliança entre a obra, o autor e a natureza. Esse facto merece relevância nos termos em que por um lado estão presentes entidades de valor ontológico diferente, cujos contributos caracterizam, interagindo entre si. Essa aliança tem, quanto a nós, uma vocação para a perpetuidade, considerando a resistência dos materiais, os registos e a memória. Encontramos esta ideia de indissolução no pensamento mítico e religioso, que a racionalidade e a onnipotência do Homem progressivamente aceleradas e aplicadas a inúmeros campos sociais puseram em causa de uma forma arbitrária. O que se faz fica inscrito, e poderá

ser modificado, corrigido, sobretudo ocultado, mas manter-se-ão marcas para quem puder ler, limitando os factos inconsequentes ou gratuitos a um espaço residual recentemente impensável. Mas em nosso entender é bom lembrar que esse entendimento tem um lado pessoal, eventualmente de grupo, fortemente cultural e histórico. Os lugares renovam-se permanecendo na mutação, a sua entidade ultrapassa em muito a obra inserida e a sua eventual supressão daria lugar a uma nova configuração. A leitura de uma obra num lugar diferente por outra geração sem conhecimento do prévio daria lugar a uma interpretação diferente mas não poderia excluir-se de uma certa leitura.

Do ponto de vista da apresentação, a mais-valia do contraste que destaca a organicidade contra o geometrismo puro é imediata. Tal imediatez decorre da diferença entre as respectivas estruturas formais e não destas em si, de como uma recorta a outra ao mesmo tempo que a *adoça*, numa complementaridade semelhante à teoria cromática. Mas estas disposições emitem outros sinais dirigidos à completude da obra, ao perfazimento da tenção interior de que carece, inscrevendo o lugar na sua própria linguagem. Esse benefício, no caso do contraste, faz inscrever no lugar natural um sobressalto que coloca ao espectador a convivência compulsiva e provavelmente *dolorosa*, como fez Bernad Dejonghe em *Bleu Vertical*: “*mon langage de géométrie blue et le langage des pierre blanches, rien de plus./ Il ne faut pas abîmer les pierres; il ne faut pas que mes stèles soient écrasées par la montagne*”¹¹⁵. Nalguns casos a obra apropria-se das formas naturais pré-existentes, com uma proposta simbiótica, sendo impossível dominarmos a totalidade do seu conteúdo sem esse contributo que pode ser local e específico, como acontece igualmente com *Raft* de Catherine Read, ou genérico e categórico, caso de King’s Canyon, 2010 de Pippin Drysdale, não sendo ainda assim prescindível a experiência do natural e radicando na referência ao lugar como manifesto.

Exemplos dos resultados dessa relação particular e das obras a que dão lugar são inúmeros, valendo a pena determo-nos em alguns deles. A instalação *Raft* de Catherine Reid evidencia a grande cumplicidade formal da instalação em relação ao meio, pugnando por um contraste forte e encarando uma negociação particular para a localização da peça. A autora trabalhou para o grande lago artificial do jardim público, aí instalando uma construção de esferas irregulares com 15 a 20 cm de diâmetro ligadas

¹¹⁵ VIATTE, Germain (pref.); THIBAUDAT, J-P ; L’ÉPINE, Arnauld - *8 artistes & la terre*, p.64

por uma estrutura tubular de vidro que flutua a uma distância relativamente curta da margem. A água enquanto meio físico desafia-nos, por isso lhe atiramos pedras, engana a intuição que temos, por isso nos maravilha a flutuação e rodeamo-nos de acessórios de interacção que nos prolongam “Uma



Bernard Dejongh, *Bleu Vertical*, 1986, grés vidrado, Monte l'Arpille, 120 x 600 x 600 cm.

jangada não é como um barco, uma jangada é uma falta de jeito, uma inaptidão, feita de desejo e de teimosia, pertence à água que a suporta e leva-nos onde temos que ir”¹¹⁶. *Raft* refere o meio envolvente de um modo literal, apropria-se dele e torna-o essencial para a identificação ontológica da peça ao mesmo tempo que assegura uma liberdade formal absoluta para com o mesmo. Esta cumplicidade, ultrapassa a cooperação material passiva e envolvente de um material, a água, que espontaneamente reserva em redor da peça um espaço de respiração e tranquilidade fundamental à delicadeza e escala proposta. Uma leitura inicial e insuficiente, a partir de uma fotografia, sugeriu-nos uma construção retentora, um dique, que lutasse desajeitadamente contra a água querendo prendê-la ou aos materiais flutuantes. A arte tem lutas assim inexplicáveis, contra entidades desmesuradas e sem paz previsível.

O espaço natural oferece uma panóplia de argumentos formais apelativos da atenção do público que podem revelar-se ambientes difíceis e competitivos, pela dificuldade de leitura dos objectos expostos. No caso vertente ao chegar a esse nível da leitura, a autora soube apropriar-se do lugar pelo entrosamento entre a peça e o meio, do espaço pela reserva de leitura que assegurou. A inacessibilidade da peça é referida por Eugenie Bell¹¹⁷ e de como esse afastamento concorre para a sua carga poética. Não a inacessibilidade policial do museu, mas a da distância e do meio. O toque faz parte da percepção da cerâmica. Só conhecemos bem as formas que tocamos completando a

¹¹⁶ Vd. notas pessoais 2, anexo, p. 336.

¹¹⁷ *Pottery in Australia*, vol. 41, #1, Março 2002, p.8



Catherine Reid, *Raft*, 2001, Commonwealth Park, Canberra, 25 x 150 x 650 cm

primeira impressão do olhar com os valores dos granulados e das texturas, reiterando a cor num plano que nem sempre é permitido. Em *Raft* é-nos negado esse contacto e aceitamos sorrindo a essa sedução antiga e primária que prolonga em nós o desejo, inveterados colectores de coisas *inúteis*, que desejamos duplamente aquilo que não temos, alimentando secretamente a esperança de mudarmos essa condição.

A morfologia da obra lentamente requereu esse estatuto, fundado na abstracção delicada das partes e do todo – engano dos olhos, porque as esferas que constituem esta *Raft* são estruturalmente peças muito fortes, mas beneficiam da delicadeza cromática e diafanidade do acabamento de fumo, perturbado pelo risco grosso e decidido da reserva de areia – conseguido pela amarração de vidro, cuja transparência nos perturba secretamente. A afinidade entre a obra e o lugar de instalação é o encontro entre a abstracção da linguagem e a Natureza, com concessões apenas materiais, onde cada um vem ocupar o seu espaço, vivendo a própria vida, sem abdicar de nada.

Na associação que propõem, essas obras têm uma capacidade acrescida de interpelação do público por inúmeras razões: porque vêm “para a rua” abandonando a *fortaleza* estética que é a galeria/ museu, porque interagem com um dado natural/ social adquirido e do domínio público, porque eventualmente concorrem com outras prestações públicas, envolvendo disponibilidade de recursos,... porque a proposta no seu sentido estrito e comunicativo seja em si estimulante e discutível. Por essas razões a obra convida a uma crítica em que abandona a esfera particular ou contratual onde o autor convida à apreciação da forma e o particular é livre de aceitar ou não, visitando a galeria, para se colocar provisória ou definitivamente no lugar que é comum, público ou acessível. Esse

lugar convida a uma análise mais pessoal, onde há uma predisposição para imputar à obra o dever de satisfazer um grupo maior e porque não há um movimento pessoal explícito para procurar a peça, a tentação de a avaliar do ponto de vista do gosto pessoal cresce também. Ultrapassadas questões de percepção e legibilidade, no que concerne à vida da obra, o modo como a sua implementação, produção em certos casos, é feita, pode catalisar um sentimento alargado a vários indivíduos, revestido de uma particular formalidade e mediatismo, assumindo um carácter frentista, ou pelo contrário reagindo e invocando uma proposta corretora, correspondente a um a preocupação particular do autor como vocação para o lugar, carregar um divórcio social capaz de levantar à implementação do discurso grandes dúvidas ou até impossibilidades.

Em algumas situações convocam-se temporariamente existências apartadas, onde a entidade do lugar de tão forte não desaparece nunca, mas permite a cerâmica temporariamente, os dois elementos têm durante esse tempo, essa proposta de leitura, ressonâncias particulares até então ocultas; *“Les œuvres viennent en résonance avec l’histoire, l’architecture, la symbolique et l’environnement naturel du lieu dans une confrontation organique-minéral, architecture-nature. Le jaillissement des œuvres dans le site, révèlent les multiples sources d’inspiration qu’il suscite à travers la démarche artistique de chacun”*¹¹⁸.



Anne Favriou *Eau dormante*, 2008, Projet «Jardin des Justes».
Impressão e técnica raku. Radepont (Fr.)

Ultrapassar o nível intuitivo e comum que aceita e aprecia o lugar natural, reconhecendo a importância da sua fruição estética dá lugar à análise de questões adjacentes, como a de perceber se esta apreciação e fruição têm um carácter meramente subjectivo e livre, ou se pelo contrário, podemos ter juízos normativos, em cujo caso estaríamos perante entendimentos objectivos do seu valor. Não carregando a arte contemporânea o ónus da universalidade lógica, a discussão do seu objecto requer a aceitação dos respectivos termos sob pena de blindagem num solilóquio degenerativo. Ao inscrever a beleza da Natureza na beleza livre (*pulchritudo vaga*) diferente daquela simplesmente aderente (*pulchritudo adhaerens*) não pressupondo a primeira um modelo de referência ideal que

¹¹⁸ "In situ" Abbaye N.D. de Fontaine Guérard, catálogo, Setembro 2008.
[<http://www.chn.asso.fr/projets/abbaye/images/insitu.doc>]. Consult. Jan. 2011.

o objecto deva ter, quer Kant (*Crítica da Faculdade de Julgar* I, 6, 16), quer Hegel (*Estética*)¹¹⁹, que retomando o mesmo princípio argumentava com a falta de critério na apreciação da Natureza em comparação com a definição que propunha para o reconhecimento e juízo estético, manifestam uma maior consideração pela beleza da arte relativamente à natural e pela exclusão do Belo Natural da análise estética. O pensamento contemporâneo separa também claramente as apreciações estéticas da Natureza e da Arte (vg. Allen Carlson, Kendall Walton) nomeadamente acolhendo a relativização absoluta da primeira e chamando à atenção para a necessidade das propriedades estéticas que um bem aparenta ter sejam uma função das mesmas categorias sob as quais é percebido¹²⁰; cede todavia voluntariamente à religação das respectivas experiências estéticas, que dos objectos aparecem no sujeito, à infinitude e à liberdade.

Perdeu-se há muito qualquer sentido hierárquico entre as *belezas* atribuídas a estas duas categorias de objectos e por outro lado a contaminação consentida ao discurso artístico, ao ultrapassar a lógica analítica, permite-lhe aproximar-se e afastar-se segundo as suas necessidades.

Por via da configuração da obra reforçada pelo título apostro o trabalho de Tim



Tim Spellman, *Meteorio*, 2001, instalação,
Tijolos cortados.

Spellman em 2001, exemplifica a ambivalência referida e abre o leque de leituras decorrentes das relações entre o lugar e a obra que vínhamos observando. O lugar de montagem da peça é o espaço livre, a galeria a céu aberto, que obviamente não é neutro, a Natureza não tem lugares neutros mas os elementos do lugar apresentam-se em modo passivo para que se instale uma declaração expressa exterior, amigavelmente incrustada. Eufemisticamente, ao modo como inúmeras vezes a arte se refere às experiências e aos actos, tomando do choque astronómico apenas a marca fragmentada e a desconstrução fraccionada e gráfica do impacto

¹¹⁹ Ref. por CARLSON, Allen - *Aesthetics and the Environment, the Appreciation of Nature, Art and Architecture*, p. 4.

¹²⁰ Macolm Budd, Aesthetics of Nature in LEVINSON, Jerrod – *The Oxford Handbook of Aesthetics*, p.124.

O autor utiliza no conjunto de trabalhos em que este se insere cerâmica estrutural, tijolos, reaproveitada na maioria, incorporando os fenómenos de apropriação, modificação e construção. A primeira atitude a sublinhar é a postura neo-recolectora, onde se deposita o instinto de resposta a um estímulo ou necessidade, olhando à volta, categorizando os materiais e incorporando a aleatoriedade parcial destes elementos reciclados, com sinais de utilização anterior¹²¹. Ocorre aqui uma navegação na corrente, em que por um lado o autor desconhece a forma final do tijolo, se e como irá partir ou o cortará e que cor final será apresentada, todavia escolhe,... em função da cor e da textura, entre os materiais que o rodeiam, num sentido lato, aqueles a cujas marcas adicionará outros ou comporá com um novo sentido. Aleatoriedade e escolha formam a parcial evidência de dois mundos coexistentes: por um lado o registo incompleto revelado pela história de cada tijolo, deixando outro tanto desconhecido¹²², rolado e desgastado aproxima-se (perigosamente?) da matéria-prima que foi, como simulacro irónico da própria Natureza de onde provêm¹²³. Em todas as formas, cujos componentes foram mais ou menos modificados podemos aceitar, como sugerido, a existência prévia ou subliminar da forma proposta – e das outras não eclodidas – com as respectivas simetrias relativamente à sua existência prévia, aguardando as condições que tornam possível a sua formalização *ex novo*, prolongando a linha temporal da matéria que na Natureza se transforma.

Formalmente as peças surgem-nos como instalações enquadradas, recortes claros, cuja montagem foi feita ao ar livre ou em galeria. O fraccionamento imposto pela dimensão das peças e a sua relação com os componentes permite cada um deles como uma marca pictórica e tátil variada, uma pincelada de tons terra, uma carga de polegar, agigantada e construindo a geomorficidade a que o recorte dá eloquência e identidade. Simultaneamente mantêm a fragilidade da inter-dependência do seu sentido global e conjunto que é a condição para a sua existência e entendimento. Afastadas as peças ou perdidas voltam à sua condição de caco e de tijolo velho.

¹²¹ DOYLE Jeff – The secret life of bricks, *Pottery in Australia*, 2002, Vol. 41/1, p.13.

¹²² A prova material da história dos lugares está inscrita nos elementos que os compõem. Alguns permanecem, como a composição geoquímica da pasta, outros tomam a forma residual da inevitabilidade, do trabalho – energia gerida para o transformar na condição actual.

¹²³ DOYLE Jeff – The secret life of bricks, *Pottery in Australia*, 2002, Vol. 41/1, p.13.

A abordagem do lugar a partir do ponto de vista do artista plástico, impõe-lhe a construção de um discurso paralelo, de tipologias múltiplas e por vezes contaminadas, no qual se envolvem simultaneamente a ordenação de um meio heterogéneo prévio, passando pela denotação de um valor atribuído às novas partes constituintes, até à sua apresentação enquanto obra. Isso significa uma construção estratificada, mental e material, cujas camadas se intercalam e enriquecem, enquanto processualmente ocorre uma comutação permanente entre a obra em construção e a sua interpretação. Os dois termos iniciais são a realidade Natural concreta de um lugar e uma sensibilidade por parte do autor que convidando-o à sua *leitura* e interpretação replica autonomizando o valor estético *impondo* a (re)criação através do discurso plástico. O Natural – lugar, experiência, organismo – é um dado material prévio ao autor, independente e valioso em si, a propósito do qual elabora uma ideia, marcada esta pelas suas condições particulares de indivíduo. Estamos perante aquilo a que pedagogicamente se tornou habitual chamar o referente e a obra, desenvolvida em projecto, produção, interpretação e crítica.

Inversamente Brad Evan Taylor, enfrentou o gigantismo racional de um centro de exposições¹²⁴ com uma súbita presença geomórfica, que embora vizinha de uma natural se apresenta inesperada. As melhores propostas deste tipo afiguram-se nas afirmações plásticas



Brad Evan Taylor, *Glacial Mass* (porm.) 2002, South Towne Exposition Center, Sandy, Utah, EUA. Porcelana s/ revest. 1220 x 792x 91 cm,

¹²⁴ South Towne Exposition Center, Sandy, Utah, USA.

peremptórias da possessão e do *lugar de*, numa significativa apresentação de supremacias onde eventualmente os termos *lugar* e *forma* trocam papéis e validam uma hierarquia instável. Dejonghe afirma-se contrário a esta violência, mas o meio natural comporta conflitos insanáveis, de vida e predação, de finitude e renovação. Desta cadeia depende o próprio sistema e diversidade que em alguns modos nos agrada, noutros serve-nos.

A questão do valor estético e importância do lugar natural no contexto artístico requer abordagens estreitamente dependentes da formulação da própria obra lembrando que se tradicionalmente o lugar tem um valor de referência e instrumental, contemporaneamente inúmeros trabalhos centram-se na importância do lugar ou das atitudes sociais em relação ao meio natural, promovendo um debate de natureza e que corresponde exactamente a uma secundarização da forma e da técnica utilizada.

Quando percebemos que muitos autores referem o lugar onde trabalham e a natureza à sua volta como um cristizador da sua sensibilidade, somos tentados a perguntar, numa atitude sistematizadora e indutiva, que lugares são os escolhidos pelos ceramistas? Esses lugares são aqueles onde vivem ou viveram, trabalham, onde temporariamente viajaram ou encontraram amigos, isto é, lugares associados ao seu percurso de vida, *lugares onde*, secundários no sentido de necessidade espacial para a ocorrência do acto ou da coisa, como referido antes, e não a reflexão distante cativada pelas qualidades objectivas do lugar? Estes lugares ideais poderiam ser preenchidos por longos desejos diferidos, como são aqueles onde há muito tempo queríamos ter ido, ser uma sucessão na forma de viagem, o seu caderno, ou simplesmente uma curva no caminho quotidiano, coberto por um céu de improbabilidades. Sentimos a tentação de considerar essa determinação como aleatória num universo de acontecimentos elementares igualmente prováveis, em que Laplace diria que a probabilidade de uma verificação é a razão entre os casos favoráveis e os casos possíveis resultantes dessa experiência. Como a diversidade de casos, os lugares e suas características são infinitos, e igualmente os motivos para a sua escolha, a sua razão é indeterminada e uma veleidade inútil.

Inúmeros ceramistas (Andrew Palin, Claude Champy, Jeff Mincham, Françoise Dufayard...) utilizam recursos expressivos não descritivos, fazendo o seu trabalho crescer numa referência concreta e explícita mas simultaneamente diáfana, permitimo-nos considerar que até certo ponto há por parte do autor a necessidade de um lugar,

identificado ou dado a identificar-se, onde a obra eclode a partir do exercício comprometido com a necessidade de materializar essa relação com o lugar na relação com um médium e a sua aptidão expressiva.



Jeff Minchan, *Waiting for Rain*, 2009, faiança vidrada em cozeduras múltiplas, 26 x 52 x 12cm.
Photo: Grant Hancock, Via BRAG

Existem muitas razões para que a consciência do Eu se encontre e desenvolva afastada da multidão e dos

roteiros previamente desenhados comercialmente. Esta questão prende-se menos com a *beleza natural* dos lugares, ou da sua aptidão para despoletar obras que os interpretem, do que com as condições para o despontar das relações de empatia e a recensão de marcas discursivas paralelas às do autor, que nestas sensibilidades procuram algum *silêncio* e intimidade. O longo caminho percorrido, com um ponto alto no romantismo, explica uma posição autoral centrada em si e a compreensão de sensibilidades eremitas ou mais vulgarmente escapistas, enquanto sumário da obra. A estas posições associam-se vulgarmente juízos de liberdade e relatividade, opostas a outras, que defendendo maioritariamente os valores cognitivos da estética da Natureza e da sua experiência defendem a objectividade desse juízo.

Em termos gerais, embora a beleza seja pacificamente indexada à Natureza, a alguns trechos geográficos, fenómenos, ou organismos, a definição de termos objectivos que permitam a sua avaliação comparativa tem-se mostrado impalpável, comparando com aqueles com que, tradicionalmente, era possível avaliar a arte¹²⁵. A necessidade mais vulgar numa discussão de linguagem comum é a de esclarecer o seu próprio objecto, cingindo-o a uma só classe – não podemos comparar a lezíria com a serra, do mesmo modo que não podemos comparar um pardal com um abelharuco – concluindo eventualmente que o que estaremos a verificar é a ocorrência de condições de desenvolvimento do indivíduo, fitossanitárias e do ecossistema, no caso de espécies vivas, ou de geografia física, povoamento botânico e ocorrências climatéricas, no caso dos espaços naturais, que igualmente não são objecto da estética. Este raciocínio desenvolve-se no intervalo de coincidência e a liberdade que é a afirmação de estas

¹²⁵ PARSONS, Glenn - Freedom and objectivity in the aesthetic appreciation of Nature. *British Journal of Aesthetics*, 2006, vol.46-1, p.18.

obras terem abandonado um objectivo descritivo e exigindo a distinção de tratamento entre o lugar real e a obra formal, referenciando-se homonimamente como “paisagem”. A pertinência de reflectir acerca do lugar natural, e portanto dos seus valores, prende-se com o facto de apesar da sua abordagem descritiva ser posta em causa, o próprio lugar não o ser, constituindo um termo de sensibilidade e reacção específico que está na origem de tantas obras e como tal tem que ser considerado, como observa Adriana Serrão referindo-se ao “*aparecimento de um grande número de reflexões que partem da estética e tomam a natureza como tema central de análise*”¹²⁶.

No olhar que o autor dispensa ao caminho, que espalha em redor indagando sinais, não só visuais mas percepções em geral – passe a abrangência do “olhar” – há recepções simultaneamente comuns e excepcionais. Na medida em que há uma necessidade, ainda que não assumidamente metodológica, de filiar as experiências obtidas na ordem de experiências esperadas, confirmando uma certa aprendizagem - espera-se que uma caminhada pela serra não encontre um percurso plano, que requeira algum esforço físico; contamos que um passeio a um bosque nos dê o contacto com alguma densidade arbórea, com mais humidade no ar e cheiros de folhagem - resultados contrários seriam considerados irrelevantes para a busca empreendida e considerados frustrantes ou desencadeariam uma ramificação na pesquisa. Neste sentido são comuns porque se inserem num quadro intencional directo. Simultaneamente procura-se que esta percepção refresque uma intuição anterior, repita um sentimento lembrado actualizando-o mas simultaneamente, nas suas particularidades ignoradas previamente ou se mostre excepcional inaugurando um modo particular de ver ou relacionar. Esclarece Yvonne Ehrenspeck¹²⁷ que se aceitarmos a atitude do artista como produtor de conhecimento e o seu relacionamento com o mundo como relação investigadora, pressupomos a revisão do conceito de conhecimento e uma correspondente reabilitação do sensível. O artista plástico nesta procura move-se num mundo pré-científico (não anti-científico) minimizando a leitura racional, sublinhando a diferença e a pluralidade ou mesmo a contradição. Esta “outra razão” escuda-se na estética, ao mesmo tempo que a nivela e

¹²⁶ SERRÃO, Adriana Veríssimo – Pensar a Natureza a partir da Estética. In A Ética e os desafios do mundo contemporâneo, XIX Encontro de Filosofia. Ass. de Professores de Filosofia, Coimbra, Fev. 2005. [www.apfilosofia.org/.../pdf/A_V_Serrao_Pensar_Natureza.pdf]. Consult. Março 2010.

¹²⁷ EHRENSPECK, Yvonne. Aisthesis und Ästhetik: Überlegungen zur einer problematischen Entdifferenzierung. In: MOLLENHAUER, Klaus; WULF, Christoph. *Aisthesis/Ästhetik*. Weinheim: Deutscher Studien Verlag, 1996, p.201-230, cit. por HERMANN, Nadja in *Estetização do Mundo da Vida e Sensibilização Moral*, p. 28 [seer.ufg.br/educacaoerealidade/article/download/12414/7344]. Consult. Julho 2010.

(des)diferencia (Entedifferenzierung) da *aisthesis*, incorporando o sensível. A *aisthesis* que pressupõe a sensibilidade decorrente da percepção pelos sentidos e o respectivo conhecimento sensorial assume aqui uma importância particular relativamente ao conceito clássico de estética, embora a experiência de campo de que falamos viva paredes meias com o lúdico, construindo um momento de liberdade na criação de um estado particular – usando uma razão particular – “em que algo pode se relacionar consigo mesmo, produzir um sentido, que quebra a lógica habitual”¹²⁸ regressando ao seio do sentido kantiano na *Crítica do Juízo*, como *finalidade sem fim*, presente na leitura do natural com o intuito de uma *satisfação desinteressada*.

Outras experiências alimentadoras da obra produzem-se de forma menos premeditada e decorrem da condição permanente de autor, podendo dissimular-se em acções diletantes, próximas do lazer – fonte aliás de enormes mal entendidos do ponto de vista social - ficando retidas e aguardando um nexo de ligação, uma outra parcela que em conjunto produza um sentido justificado em si próprio ou referência no tema para o qual contribui. Muitos guardamos imagens ou objectos dos quais sentimos o peso da significância, a potência discursiva, sem que saibamos imediatamente compor a totalidade. Entretanto guardamo-las como sementes, sinais encriptados de resolução incerta. Cada uma dessas experiências relevantes é uma oportunidade de conversão para o autor, desejoso de transformar a construção natural pré-discursiva numa declaração, e nesse sentido é expectável que a ocorrência particular ou a introdução de elementos inesperados, perturbadores, sirva um sentido sempre pendente e dependente da sustentabilidade ontológica final da obra.

De um modo mais objectivo impõe-se dizer a propósito desta metodologia para a construção do discurso plástico, que o modo como os sinais particulares são arrolados satisfaz a recepção em categorias de sensibilização previamente construídas, conscientes ou não, acolhedoras da experiência real, e registando a informação tida por pertinente. Para além dos autores cujo trabalho satisfaz uma intenção mais próxima da descrição, como seriam alguns casos da paisagem, ou recorrendo à riqueza das tipologias morfológicas, que abordamos a propósito do *argumento da forma*, surge-nos obras cuja argumentação e relação parece remota – de caminhadas pelo campo inspirando contentores, *pottery*, semi-funcionais – onde vulgarmente o particular, a combinação

¹²⁸ Idem, p. 39

excepcional dos elementos, é adoptado aparentemente como representante, surpreendendo pelo casuísmo da sua leitura. Para a sua compreensão é importante considerar que o processo de eleição afectiva, e a empatia desenvolvida não pode confundir-se com um método analítico das ciências puras. A sintetização obtida e a apresentação feita, em vez da experiência material, não se vocaciona para nenhuma universalidade dos meios, quanto muito como representação do autor, consciente e cultivando o seu individualismo, podendo o lugar verdadeiro dar subitamente, e sem que o observador seja disso alertado, ao lugar poético, feito dessas particularidades, numa dispersão e proeminência alheias à verificação natural. Partindo da experiência do lugar natural, à qual o autor não consegue escapar, o lugar artístico caracteriza-se e justifica-se em si mesmo pela interdependência dos seus elementos, propondo um critério essencialmente fenomenológico enquanto transfere para o corpo da peça aquilo que serão as suas razões modeladoras.

A interacção com a envolvente Natural ao nível ideológico, não tem um valor apenas contrapontual, relativamente à obra, contracenando e enquadrando a mesma, mas é em si um valor substantivo, cuja leitura globalizante se impõe à observação, ao mesmo tempo que o acolhimento dessa experiência como *quid* ignidor não pode ser visto como mero deleite estético pessoal que conduz à tentativa de replicação de um valor equivalente. A experiência do Natural que conduz à produção artística envolve uma reflexão acerca do ocorrido (seja uma experiência de tempestade ou o pousar leve de um insecto) num processo que compara com outros, com os quais estabelece ligações, apontando esse facto como notável, e submetendo-o individual ou agrupado a uma categorização associada a uma estrutura valorativa, estética por princípio, mas cuja disponibilidade para a contaminação ética e sócio-política é imensa. Esta percepção valorativa não está presente com o mesmo desenvolvimento em todos os indivíduos por condicionantes maioritariamente adquiridas desde as fases primárias da educação, nem por outro lado dá lugar a impulsos de criação plástica, dependendo de características psicológicas do indivíduo e da disponibilidade de uma linguagem para a sua formulação.

A percepção dos sinais que preenchem a identidade do lugar depende naturalmente dos nossos sentidos, mas é estimulada pela composição plural da morfologia do próprio lugar e pela dinâmica decorrente da rede de interdependências geofísicas e a biosfera, justificando parcialmente a curiosidade, a admiração que nos merece a sua percepção e

a sua tomada como referencial imagético na construção de reflexões artísticas. Na nossa apreensão do meio, dificilmente temos clara a interdependência desses múltiplos elementos ou as explicações científicas que lhe subjazem e explicam. Não nos lembramos dos movimentos da Terra para explicar o amanhecer ou as estações do ano¹²⁹, das pressões atmosféricas para explicar o vento ou os movimentos das ondas, da composição dos solos para o êxito de certa cobertura vegetal em vez de outra, ou para explicar a sua cor. Os exemplos são infinitos. Lembramo-nos menos ainda das causas secundárias ou combinadas. Essa falta (ou erro) de informação não impediu nunca o Homem de incluir esses elementos na sua linguagem e de intimamente fruir esteticamente o seu meio - dúvida mais elaborada seria a de questionar os modos como a construção de um conhecimento e linguagem convidam ao cancelamento de outras, ou tipificam a sensibilidade. Não sendo a imaginação, a criatividade ou o prazer estético, exclusivos de um grupo, a elaboração dos respectivos discursos, é claramente diferenciada pelo leque de elementos culturais prévios, convocados pelo autor para aquele propósito de modo muito subjectivo.

A percepção imediata e simples que temos do meio ambiente é uma experiência sensorial que o distingue tradicionalmente da percepção de outros organismos incluindo os nossos semelhantes. Essa experiência inicialmente visual tende a complexificar-se com a adição de conteúdos relacionais e explicações que fundamentam a interdependência dos elementos nos sistemas. Nessa condição mais ou menos elaborada, os autores vertem nas respectivas produções esses elementos, transformados e carregados de conteúdos simbólicos, escolhendo manter essa remissão de natureza perceptiva através de alusões conceptuais ou visuais ao lugar natural. A decisão de apresentar esses elementos como construtivos dos discursos tem por detrás o reconhecimento de uma autonomia em relação a si próprio. Plasticamente configura o reconhecimento de uma identidade que sumariamente fazemos corresponder a *ter uma imagem*, pressupondo um reconhecimento de autonomia a uma entidade baseada num conjunto heterogéneo de seres e formas incluídas na biosfera que provaram a sua existência prévia, a sua perenidade, mesmo que frágil, e uma total prescindibilidade relativamente ao sujeito. A existência autónoma do lugar confere-lhe um estatuto

¹²⁹ A sua ciclicidade é uma percepção universal, mas o seu número e nomeação absolutamente cultural. Vd. Stephen Davis – The Hunter of All Seasons: An Aboriginal Perspective on the Natural Environment. Milingimbi, N.T.: Milingimbi School Literature Production Centre, 1984, p. 9.

referencial identitário e com base na constatação de composições de elementos diferentes é possível construir uma tipologia aberta. Verificando-se a continuidade de elementos diferentes que interagem entre si, por vezes a grandes distâncias – os ventos, as correntes marítimas, o povoamento espontâneo de seres vivos – o recorte que destaca um grupo, ou zona de influência, onde o seu todo ultrapassa a experiência de contacto com os respectivos elementos considerados individualmente, tem ao nível artístico as condições para se converter numa paisagem.

O relacionamento com o lugar é extremamente variado, decorrendo da combinação do encontro de duas entidades dinâmicas - um ser inteligente e activo com construções socioculturais complexas e um meio natural em permanente mutação – pondo em contacto a identidade deste e seus elementos com os paradigmas discursivos dos autores cujas concretizações abertas dão lugar a linguagens em construção, a pragmáticas de composição aberta, escalas livres dos elementos e referências físicas ou conceptuais infinitas, prospectivando ou revendo declarações anteriores.

A utilização dos elementos reais na arte ambiental ou na arquitectura paisagista, mercê da utilização de elementos vivos e da sua inserção em campo, lida de perto com a tentação de equivaler os elementos do lugar a classes linguísticas, correspondendo os elementos a nomes e as relações condicionantes a verbos:

*“Elements of landscape language are like parts of speech, each with separate functions and associations. Flowing, like a verb, is a pattern of events expressed in both water and path, like nouns, are action’s agents and objects, like adjectives or adverbs, their qualities of wetness or breadth extend meaning. Elements do not exist in isolation, but rather combine in significant ways, like words in a phrase (...) to make a tree (...) a larger, more complex, landscape story – garden(...) or forest.”*¹³⁰

O nosso entendimento de que o termo paisagem reservado para a obra construída, recortada, fotografada, pintada ou de alguma forma evidenciando o juízo que dela se apropria para construir, ou a referir num novo discurso, em vez de ser sinónimo de lugar e todos os seus conteúdos materiais e imateriais, procura não só algum rigor na linguagem, mas também um pouco mais de recorte e luz na diferença de conceito entre realidade e obra de arte. As atribuições para-linguísticas defendidas pela autora, entendemo-las por isso no contexto da obra, paisagem construída, narrativa do lugar e

¹³⁰ Anne W. Spirn – *The Language of Landscape*, p.85.

respectivas equivalências literárias, que ao fazerem parte da composição plástica adquirem os valores próprios da composição: massa, volume, equilíbrio, movimento..., termos também eles partilhados por outros léxicos particulares. A dificuldade decorre do propósito, e necessidade, de traduzir oralmente ou por escrita o próprio discurso plástico, da imperfeição e da virtualidade potencialmente criada no acto que requer uma interpretação simultaneamente objectiva e aberta.

2. Da Matéria na Cerâmica

2.1. Considerações Gerais

Na percepção inicial que temos do objecto cerâmico bem como na sua experimentação tecnológica destaca-se imediatamente um sentido de material que construímos a partir da sensação do peso e textura, do volume, do valor físico da cor e dos brilhos. Estes elementos intimamente comprometidos com um corpo cerâmico, e não enquanto indícios ilusórios ou decorrências racionais, impõem-se como uma evidência primária, percebemo-los do mesmo modo que percebemos o resto do mundo à nossa volta, na relação de sujeitos particulares com um objecto específico, destacando-se a prioridade e condição inicial da percepção da materialidade antes de outras operações mentais. Quando nos concentramos nas características de um material referimos indirectamente os mecanismos humanos de percepção e o tratamento dos dados assim adquiridos, e se por um lado é irrelevante pô-los em causa porque verdadeiramente não podemos adquirir outros, embora os possamos projectar por via da ciência e da técnica como crescentemente fazemos desde sempre, a consciência dessa limitação pode justificar, senão exigir, que a matéria e a sua percepção sejam interrogadas de modo ideológico e com ferramentas artísticas. De todo o modo, a partir da sua apreensão objectiva, com critérios que pela sua abstracção permitem considerar objectos muito diferentes, construímos um sentido técnico e operacional de matéria dominado pela caracterização física e estrutural, segundo as respectivas propriedades, formas de processamento e prestações que permite passar de uma relação entre particulares para uma relação universal - entre plurais – válida a partir da mesma categoria de matérias para o geral dos indivíduos.

Sendo imediata e complexa a percepção da matéria do mundo o seu conhecimento foi-se organizando de modo cumulativo e a metodologia científica, apesar das suas disputas, resolve objectivamente com recurso à experimentação o sentido estrito do conhecimento dos materiais. A reflexão ideológica num sentido amplo, ao fim e ao cabo a ideia de matéria, presente desde as primeiras reflexões dos filósofos jónicos fundou-se no elemento sólido, na permanência e na sustentação primária das qualidades sensíveis,

complementando-se no “par filosófico” da “forma” do “espírito” ou da “energia”¹ para melhor se fazer entender. Apesar do conhecimento empírico da matéria ser naturalmente responsável por parte do próprio conteúdo desta ideia, e a revolução científica do final do Renascimento ter trazido a definição progressiva de métodos que validam o conhecimento de modo universal, a sua profundidade acerca da sua estrutura obrigou à introdução de outros conceitos como sejam os de energia, de campo e de causalidade. Recaindo a atenção sobre uma porção cada vez mais pequena de matéria reduz o seu objecto de observação – sobre a partícula ou a entidade – pulveriza o próprio conceito que ganhando em abstracção perde alguma adesão da percepção nua.

A natureza ideográfica dos discursos artísticos não tem este limite e permite a utilização de pensamentos simbólicos, recuperar concepções antigas, colocar dúvidas emotivas e construir ficções que obedecem apenas à plausibilidade proposta no contexto da própria obra, eventualmente contradizendo a apresentação do real. Na utilização de tal liberdade a interpretação da matéria que fundamenta o discurso experimenta por seu lado tentações frustrantes, como seja a de que evidentes distinções intuitivas de tão claras tornam a sua enunciação irrelevante e patética. Uma árvore e a terra onde cresce são matérias diferentes, o exercício de identificação em diferentes categorias, graças às particularidades de forma e composição, de elementos fisiológicos e morfológicos, levanta na botânica e na geologia as questões próprias de uma certa leitura analítica, dispondo num quadro a respectiva identidade e um valor específico. Os mesmos elementos permitem igualmente leituras inter-relacionadas – da espécie com o biótopo, na decomposição dos seus materiais mortos no solo, no modo como arde, na composição mineral da cinza - determinando um desempenho que se condiciona mutuamente; no entanto leituras diferentes surgem quando feitas a partir de outra entrada, com um diferente funcionamento da linguagem que seleccionando outros estratos do mesmo objecto dá a perceber a magnitude da sua relação, o extravasamento do campo operatório que é metodologicamente contra-producente à ciência nomotética e uma tangibilidade em que as influências reconhecidas adquirem uma natureza simbólica que nelas condensa narrativas de unidade e de identificação que preenchem a dimensão espiritual. A identidade atribuída nessa reflexão ideográfica incorpora um

¹ GRATTON, Livio – *Matéria*, p.21.

factor relacional e um movimento que por um lado se assume como condição do pensamento criativo e por outro empurra para uma compactação poética.

Nas artes plásticas este sentido aberto da construção da linguagem é particularmente útil no nível construtivo. Do ponto de vista perceptivo entende-se vulgarmente a matéria como aquela substância cuja existência física percebida no espaço, confere presença corpórea à obra tornando-a em sentido lato tangível. O sentimento simultâneo de redundância e insuficiência destas definições é vulgarmente complementado pelas dicotomias antes referidas, em que a matéria se opõe à *forma*, ou à *arte*, no sentido ideal. Em termos comunicacionais, quando referimos a matéria da Arte, o termo indicia o seu assunto, refere-se ao objecto da sua reflexão, tratado e exposto; como veremos existe uma forte linha de trabalho, com muitos autores, em que o assunto e objecto da sua reflexão é a própria matéria, feito *a custas* da mesma, usando-a para olhar simultaneamente para si própria e para o autor, desenhando um círculo mental que regressa à própria matéria, recorrendo a uma pragmática pleonástica, mesmo quando explicitamente apresenta outra preocupação, ao jeito de manobra diversiva. Por si própria a ambiguidade dos sentidos joga o desafio da enunciação artística :

“Si la terre féconde l’imagination, quelle est la nature de ce qui nous touche devant le spectacle des terres labourées, hersées, des alignements de sillons, d’un simple trou, des grandes cassures, failles et coupes géologiques ? A l’inverse, si l’imagination féconde la terre, nous admettrons que tout geste esthétique soit sous-tendu par un acte symbolique, et nous donnerons un sens au poing qui enfonce une paroi de terre fraîche, à la scarification délicate d’une pointe sèche, au parcours sinueux d’une main baladeuse sur un col...”².

A especialidade do discurso pictórico, cerâmico em particular, sobre a matéria, e o seu risco maior, está na coincidência entre o objecto e o meio expressivo; no risco de abdicar da frescura decorrente da separação entre o meio e o assunto como se permanentemente usasse flores para falar das próprias. O que parece ser uma opção justificada, na verdade obriga-se a percorrer permanentemente a fronteira do circunlóquio, onde conspiram contra as próprias expressões, a naturalidade, a

²PRET, Jean-Michel - *Terre féconde – La terre, les terres, le tellurisme*. Centre Céramique de Giroussens, 2011

expectativa confirmada e a redundância. Desse fantasma Debussy não guardou nenhum medo quando compôs *La Mer*³, em consequência o público e a crítica não sentiram “onde é que estaria o mar”⁴, reclamando de uma insuficiente referência da forma – já que a música não se faz com água, era expectável uma alusão mimética e descritiva – à matéria, assunto. Na pintura em sentido estrito, as representações mais realistas, são sempre indexadas à imagem cerebral, ou fotográfica, não se correndo igualmente esse perigo de redundância.

Ao abdicar da ruptura material que posiciona o observador num certo grau de ficção, a cerâmica obriga-se a substituí-la por outra prestação que rompa a aparente amorfia propondo uma metafísica pansemiótica, seja no sentido divino, seja na criação de um sentido holístico, na instituição de um “*Corpo que se significa a si mesmo*”⁵, procurando na formulação da linguagem os modelos que escapam à determinação material. Os dois movimentos, um de extroversão que relaciona com demais fenómenos e assinala a sua posição na diversidade, outro de introversão, analítico e de auto identificação, são nesse equilíbrio de dinâmicas profundamente estruturantes e neles se inscreve a percepção do meio natural. O nosso interesse pela matéria, torna-se objecto de trabalho concreto comprometido com um prenúncio final, clarificando que pertinência tem enquanto pretexto para aquilo que possamos dizer através da obra, na materialidade concreta que é a da cerâmica. Cruzam-se os sentidos da palavra matéria, e cada um parece a certa altura excluir o outro para logo a seguir não se afirmar completamente sem o mesmo. Com base nessa regra de contribuição debruçamo-nos sobre a matéria em sentido fenomenológico, referindo o contributo que a experiência da cozedura a lenha e o seu subproduto, a cinza, têm na fundamentação conceptual da obra, e em sentido técnico, a propósito da utilização de um material pouco comum – o basalto, a partir de uma experiência pessoal – mas não enquanto elenco exaustivo dos materiais utilizados nas produções cerâmicas.

A experiência da matéria, tal como a concebemos, inscreve-se numa outra do meio natural ou remete para tal como justificação existencial genealógica, em qualquer caso marcada por pressupostos de interacção, composta de tempos receptivos, como o que percebe um elemento ou avalia uma matéria, bem como de outros prospectivos,

³ DEBUSSY, Claude - *La mer, trois esquisses symphoniques pour orchestre*. Estreia pela Orquestra Lamoureux, dirigida por Camille Chevillard a 15 Outubro de 1905 em Paris.

⁴ D’ALMEIDA, António Vitorino - *Toda a música que eu conheço*, p. 91.

⁵ ECO, Umberto - *O Signo*, p. 101.

procurando um material de trabalho. Cada encontro provoca no sujeito uma impressão e uma atitude de resposta, imediata ou diferida, criando uma dialéctica biocultural complexa. De um modo simplista observamos a nossa satisfação de necessidades biológicas como *superprimatas* (E. Morin) evidenciando a nossa qualidade natural, mas requerendo para o preenchimento da condição humana uma qualidade cultural que se identifica mais com um projecto de trabalho e produção do que consumo, levando a que a condição humana seja tanto mais interessante quanto a extrema consciência natural for complexificada e as seus actos tenham uma dimensão cultural significativa.

A atitude prospectiva e exploratória tem indexado a si um propósito produtivo e uma dinâmica que converte a intenção perceptiva de acto de fruição estético em ponderação poética, avaliando termos que pareçam os mais justos para um dado manifesto ou colocação de um dado enunciado, condicionando nesta medida até certo ponto a actividade sensorial à actividade criativa. Esta condição invoca uma reflexão pragmática e o desenvolvimento de uma técnica associada ao novo material. A história das técnicas e a dos materiais artísticos têm um percurso intrincado, testemunhado tanto historicamente ao abrigo da curiosidade activa e de um conhecimento ambiciosamente enciclopédico, como actualmente quando novos media se disponibilizam para apresentações e reflexões inovadoras, deixando ver que parte do argumento é simultaneamente ideográfico e técnico, possibilitado pela operacionalidade do próprio material. As práticas artísticas com suporte material manifestam simultaneamente uma dependência e um domínio técnico que mantêm uma curiosidade permanente na novidade e na melhoria, conceitos que embora relativizáveis, requerem o seu reabastecimento e que novas descobertas sejam disponibilizadas. Este entrosamento reverbera na fluência da linguagem dando-lhe mais-valias ligadas aos valores morfossintácticos, mas constrói-se também da própria raridade permitindo-lhe colocar de forma nova, depoimentos quer para antigos problemas quer para novas realidades.

Muito antes da revolução industrial, desde a especialização que permitiu a divisão das ocupações, o artesão – construtor de objectos em geral – depois também o artista, desenvolveu uma relação de cumplicidade e dependência com os produtores/fornecedores de matérias-primas, de quem recebe a matéria processada e melhorada, em quantidades úteis, que continuamente foi aumentando a distância entre si e a matéria. Essa distribuição de tarefas associada a uma forte mecanização permitiu a produção em

quantidades e qualidade de outra forma inimagináveis e naturalmente a sua distribuição. Nessa simbiose técnica uma parte faculta a matéria, distinguindo e disponibilizando diferentes qualidades, da qual depende a segunda, que por sua vez confere à mesma matéria um valor simbólico, comunicacional e estatutário, acrescentado e reinvestido na própria matéria-prima, alimentando a procura e criando um índice de valor cultural. Neste processo a instauração na natureza sensível do domínio qualitativo, remete a subtileza para a purificação e complexidade material que pertence não ao artista mas ao processamento técnico decorrente do científico. Enquanto isso, cada etapa da preparação da matéria constitui simultaneamente um pórtico que afasta o autor do fenómeno natural e da matéria original, não só contrastando mas também eventualmente motivando a tendência paradoxal que o sujeito tem de “*naturalizar*”⁶ a matéria. Não significa isto que seja na matéria-prima que procuramos a formulação do objecto novo, cuja aferição por um mundo real ou imaginário se parece reforçar face à própria aparência ou linguagem em si; a exigência da qualidade no material dá no entanto às actividades envolvidas na poiética um propósito e gravidade onde podem ocorrer dados sensíveis que relevam da estética. Encontramos na leitura sensível da face da natureza, uma sede de renovação que toma consciência do tacto como director do nosso contacto poiético com a natureza “*l'apparence (de la nature) ne trompe jamais quand on ne lui demande que d'être ce qu'elle est, une surface chatoyante ou splendide*”⁷, convidado ao jogo material pela intervenção ideal da semelhança, do contraste, da construção e do seu contrário.

A incorporação de um novo recurso tecnológico nas linguagens artísticas, independentemente do seu compromisso com a matéria, não substitui técnicas anteriores. Acumula-se sobre elas como uma nova visibilidade. O desenho digital pressupõe a capacidade de riscar comum ao uso da grafite e da ponta seca; a fotografia estenopeica ganhou uma súbita justificação face à vulgarização da digital; os valores morfológicos da pedra, da madeira ou da cerâmica, face à popularização de compósitos sintéticos, desfazem-se do seu estatuto de inevitabilidade e de óbvio para ganhar a particularidade da intenção, ligada paralelamente à raridade dos objectos, numa reflexão onde há lugar a uma surpreendente ascendência metafísica que inter-relaciona as matérias e convida a tomar como material fragmentos e resíduos. Dificilmente o

⁶ PASSERON, René – *Poiétique et Nature*, p.17, aspas do autor.

⁷ Idem, p.17.

universo das artes-plásticas se manifesta sem referência aos materiais que para uma mesma qualidade sensível podem oferecer-se alternativamente. A terrosidade considerada enquanto *quale* nas utilizações da Pintura e da Escultura, propõe um volume e um peso, torna presente uma opacidade e textura, que modelam de forma particular o espaço e o campo pictórico através da matéria e das ferramentas produzindo as formas. O seu valor morfogenético constitui um profundo fundamento poético da cerâmica que há-de encontrar o seu objecto artístico na relação e avaliação que o autor e a sociedade fazem com esses elementos.

Algumas reflexões secundarizam deliberadamente o material procurando ultrapassá-lo a partir do ponto de vista da essencialidade espiritual da arte. A matéria ou o modo como o pensamento nela coloca a sua marca secundarizada como contingência ou equacionável em formulações equivalentes indiferenciadas - a mais consistente das críticas vinda do grupo Art & Language⁸ a um artigo de Lucy Lippard lembra a exigência do conceito, apontando o texto como o suporte residual da arte⁹. Contrariamente, o pensamento ligado à fenomenologia considera profundamente o valor da matéria, através de autores como H. Focillon¹⁰, propondo nesta uma certa vocação formal, mesmo quando o artista não o explicita ou recusa um tal compromisso, a sua existência impõe-se enquanto presença prévia suscitando relações formais e dialécticas instrumentais que o pensamento toma reactivamente na construção do enunciado em construção. Esta postura não enclausura a reflexão nos meandros da técnica, ou num psicologismo determinista. A passividade do material é enganosa: Dubuffet estabelece a título aforístico para as relações entre o acaso da criação e a autonomia do material, a tendência persistente e explícita da matéria¹¹. Da relação técnico-artística decorrem moderações ao ideal da prevalência sobre a natureza e a aparente facilidade da automação, recuperando claramente a afirmação de Bacon: "*só podemos vencer a*

⁸ ATKINSON, Terry; *et al* (orgs.) o nº1 da revista, 1969.

⁹ "when dematerialization takes place, it means, in terms of physical phenomena, the conversion (...) of a state of matter into that of radiant energy; (...) That some art should be directly material and that other art should produce a material entity only as a necessary by-product of the need to record the idea is not at all to say that the latter is connected by any process of the dematerialization to the former." Otto Mauer, carta-ensaio não publicado, da responsabilidade do Art Language Group, Coventry, dirigida a Lucy Lippard e John Chandler "Concerning the Article 'The Dematerialization of Art' ", 23 de Março de, 1968 in LIPPARD, Lucy - *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, p. 43.

¹⁰ FOCILLON, H. - *A vida das formas*, p.56.

¹¹ DUBUFFET, Jean - *Prospectus aux amateurs de tout genre*. Paris: Gallimard, 1946, p. 53 e 54, cit. por R. Passeron, p. 20.

natureza obedecendo-lhe"¹² A cumplicidade com o material surge na arte como uma plataforma de entendimento larga onde cabem as prestações que parecem opor-se-lhe: a utilização de um vidro cristalino¹³ e uma performance destrutiva partilham um mesmo compromisso, ainda que aparente e simuladamente opostos; ainda que sacralizando um o acto técnico e outro fingindo a sua dessacralização, como fizeram não só Yves Klein, Lucio Fontana e Rauschenberg mas também, Dubuffet, Schwitters...em torno de um diálogo onde *a deixa* do material é constantemente aguardada, a frontalidade do seu afastamento deliberado disponibiliza mesmo, em alternativa, a via anti-poiética, onde a natureza teima em escapar com as suas leis e comportamentos aos poderes de outras formulações, menos evidentes, traindo as intenções declaradas. O desenvolvimento desta relação crítica com a matéria produz no seu percurso alguns sinais de alerta intrínsecos à produção que se põe em causa a si própria e à extensão da própria intervenção. Procurando a proposta da matéria e valorizando os respectivos sinais na elaboração da obra válida pela contribuição poética, particularmente facilitadora da fusão entre o imaginário e o real, espera-se que o objecto natural espontâneo transporte consigo igualmente essa chave de ligação não só ao maravilhoso e ao erótico de que falava o surrealismo mas também ao valor da ideia e à crueza da presença corporal que a forma adopta na arte conceptual. A poiésis da obra tende neste caso para a confinação do autor ao próprio prazer de admirar a actividade criadora constituindo o seu elemento diferenciador.

Entre aqueles que pensam as relações das sociedades com o meio ambiente existe uma sensibilidade reactiva à exploração desmedida da matéria, a uma superabundância da produção e a sua distribuição, à descartabilidade dos objectos, incluindo a arte, que reclama um juízo ético. A reacção limite deixa-se seduzir pela intervenção minimal que se manifesta pela natureza na sua forma original, apropriando-se da sua presença e do seu valor sem a transformar, fazendo da apresentação dos objectos naturais estetizados, obras de arte. O paradoxo desta posição consiste por um lado no facto de o material tender a desaparecer enquanto construtor, sendo que esta promoção do fragmento ao âmbito dos objectos de beleza lhe confere o suplemento estético de existência negando tendencialmente a arte enquanto elaboração, finalmente porque a mesma disposição esbate a fronteira entre a beleza natural e artística ao aceitar a existência prévia do

¹² Novum Organum, p. 6. cit. por SANTOS, Boaventura de Sousa, p.4.

¹³ Requerendo um protocolo rigoroso não só na formulação mas também na aplicação e cozedura.

objecto, de cuja promoção a obra depende, aguardando apenas a inclusão conceptual e a nomeação pela instância autoral.

A contribuição da poiética do material na arte apresenta assim três ramos que são sinais de configuração do pensamento e outros tantos modos de ver a Natureza: o material explorado fornecendo os meios para a construção ou como referência visual, o material autónomo de forma mais ou menos explícita concertado num projecto que apesar de o reconhecer enquanto valor remete para uma ideia de valor prevalente e o material soberano, animado por uma energia centrípeta de onde a operacionalidade física é progressivamente afastada reforçando o valor conceptual. As contribuições concorrentes e oscilantes destes entendimentos, suficientemente elásticas para acolher concepções híbridas e estilos particulares permitem riquezas e identificações pessoais nos discursos da arte.

Para além da ideia de respeito pela natureza ter ganho nas sociedades ocidentais foros de bom senso, cresceu dentro desta um entendimento de certa forma particular e especializado de que essa protecção presente na consciência actual se associa de forma indelével à marca humana – isto é, que não só deixou de existir natureza virgem e lugares prístinos mas também que a nossa marca, onnipresente em todo o território, é essencial na viabilidade da Natureza selvagem. A título de ponderação cabe dizer que a valorização da natureza no ocidente é mais estatutária que efectiva, cedendo o passo quando esse valor se opõe a *desenvolvimento*, viabilidade ou conforto, projectando além-fronteiras modos de sobre-exploração de recursos – requerendo a interpretação da marca indelével alguma elasticidade quando, como faz R. Passeron, se faz equivaler a atitude proteccionista de que são objecto parques naturais ou espécies à extensão do juízo estético que alcança até os últimos redutos da natureza *selvagem* “*Même la forêt dite vierge devient l’object d’un soin, où l’esthétique introduit une sorte de valeur sacré.*”¹⁴ Um raciocínio prospectivo a partir dos dados recenseados a que temos acesso numa sociedade de tipo ocidental justifica claramente receios e fundamenta uma consciência ecológica ao constatar que quer ao nível populacional¹⁵, da qualidade do meio ambiente e dos recursos, ou do relacionamento inter-espécie, entregar o devir à

¹⁴ PASSERON, R. - *Poiétique et Nature*, p.22.

¹⁵ O dia 31 Out. 2011, assinalou simbolicamente a marca dos 7 mil milhões de indivíduos humanos. [<http://www.un.org/en/development/desa/news/population/world-to-welcome-seven-billionth-citizen.html>] mais esclarecedor comparando os 2,5 mil milhões em 1950 e os 10 mil milhões, previsíveis em 2080. [http://esa.un.org/unpd/wpp/Documentation/pdf/WPP2010_Volume-I_Comprehensive-Tables.pdf]consult. 03.03.2012.

espontaneidade do natural é conduzir ao esgotamento e à catástrofe – a valoração da catástrofe como tal é um conceito absolutamente cultural; do ponto de vista da matéria ou da biologia significa reagir com os meios e nas condições envolventes específicas. Proteger significa indubitavelmente sustentar segundo um modelo e de certa forma padronizar de acordo com uma ética. Os termos revelam a dupla condição na relação com a natureza, de lhe pertencer enquanto ajuíza e condiciona desde fora, mas mais ainda porque alarga o significado dado à expressão de Engels segundo a qual o Homem ao transformar a Natureza pelo seu trabalho se transforma a si próprio¹⁶ - quando destrói é a si mesmo que o faz, sendo ele quem mais perde. Enquadrada na extensão que der ao conceito de Natural, gerido em função e por causa do seu carácter de recurso vital, o Homem arrisca-se a dar à preservação um alcance curto que o transformará colateralmente no mesquinho gestor urbano da espécie que *faz pela vida*.¹⁷ Decorre da clarificação da ideia que o Homem tem de si próprio e do seu relacionamento que impõe, aquela mais particular que atribuindo-lhe alguma espécie de ascendência sobre o próprio planeta e sobre as restantes espécies com quem o partilha, decorrente da sua racionalidade e capacidade de produção cultural no sentido mais vasto, lhe atribui simultaneamente uma obrigação ética de manter *espécies inferiores*.

A reflexão acerca dos problemas levantados entre o Homem e a Natureza pode ter o contributo da poiética quando esse pensamento envolve uma dimensão ética, esperando ver no modo de trabalho do artista, não a manutenção de uma aptidão artesanal redutivista mas um reposicionamento face a valores que permitam à sociedade industrial recriar-se ultrapassando as respectivas insuficiências e contradições nesse relacionamento, bem como o desenvolvimento de procedimentos reactivos, dialécticos, que fornecem a alguns o tipo de conhecimento necessário para seguir em frente no desenvolvimento do próprio discurso. Tarda já a consciência de que construindo a obra a partir de determinada experiência do real, a redução ou aniquilamento dessa fonte onera sobretudo aqueles que podem discursar e pensar o mundo à sua volta – da experiência do rio ou do bosque ganha quem a teve, *àqueles é relativamente indiferente* existir ou sob que forma o fazem - a Natureza e a matéria caracterizam-se por uma sobrevivência residual, são segundo as condições que tiverem para ser, fazendo da perda

¹⁶ Anti-Düring, Paris, Ed. Sociales, 1973, cit. por R. Passeron, p. 26.

¹⁷ PASSERON, R. - *Poiétique et Nature*, p.26.

não a da Natureza outro – existirá segundo uma outra forma – mas de nós próprios e do património de cada população.

Dizer que o alargamento absoluto da conceptualização da obra ameaça dissolver o conceito de Natureza, numa circundação pelo menos irónica, é uma afirmação perigosamente excessiva – já bastam as dificuldades em resolver as suas relações com a ética – e não parece legítimo impor nenhum limite à vocação de pensar o objecto; pensar a Natureza segundo as artes-plásticas, particularmente na avaliação da matéria, impõe um protocolo de contacto, e por vezes um risco ético, abaixo do qual o tratamento da ideia se torna exclusiva e pleonasticamente ideal, exclusivamente filosófico. Tais práticas podem mesmo ter como objectivo um respeito máximo pela própria Natureza, *tal qual*, nada impede a concertação da experiência estética do natural com uma posterior conceptualização máxima, abstencionista nas suas práticas, mas não parece vantajoso confinar a uma categoria uma substância que no seu desenvolvimento se afectou diferentemente.

Sendo inevitável o lugar do Homem como integrante da Natureza, de igual modo é evidente que a sua relação com o meio e demais seres vivos é conflituosa; sendo interdependente está associada a um custo e a uma agressão que torna irresolúvel esse conflito. A lucidez integradora necessária desagua numa elaboração axiológica decorrente da inclusão da obra como resultado do trabalho humano. Podemos configurar um quadrado distribuindo a cada lado o comportamento, o conhecimento, o trabalho e a obra, notando que a valorização de um envolve contributos do contíguo, enriquecendo-se com essa parcial circulação da massa e tornando-se mais complexo. Inegável o papel da potencialização desse quadrado na afirmação da diferenciação cultural humana, é necessário reavaliar a oposição de alguns pares e objectivos.

A cerâmica de onde transparece, como pretexto, uma experiência da natureza, entende-se como decorrente de uma existência que não só precede o autor como detém uma dinâmica, autónoma ao indivíduo. A consciência de participação das sociedades na biosfera requer uma reflexão mais esforçada e consequente pelos indivíduos, onde a percepção dessa entidade, reconhecida como exterior mas integradora, é feita por um conjunto de experiências do mundo material. Na análise que faz do problema Henri Berson propõe o acolhimento dessas percepções na categoria das imagens, “*au sens le plus vague où l’on puisse prendre ce mot, images perçues quand j’ouvre mes sens,*

inaperçues quand je les ferme.”¹⁸ Partindo de um ponto zero de qualquer teoria da matéria ou do espírito, a realidade ou a idealidade do mundo, desenvolve uma sintetização com algo de electrónico, *avant la lettre*, que guarda a recepção graças a um expediente de uniformização do sinal esforçando-se pela apreensão da unidade do objecto que autoriza um entendimento individual, secretamente aspirando à universalidade. O autor considera um nível de individualidade que Merleau-Ponty mais tarde decantará exigindo maior objectividade:

*“nous ne mettons pas ces apparences au compte de l’object, elles sont un accident de nos relations avec lui, elles ne le concernent pas lui-même. (...) il s’agit de comprendre comment une forme (...) peut se montrer devant moi, se cristalliser dans le flux de mes expériences et enfin m’être donnée, en un mot, comment il y a de l’objectif.”*¹⁹

Qualquer experiência do natural coloca-se-nos como um todo que especificamos parcelarmente através dos diferentes sentidos da percepção. Se, como referimos antes, por um lado dispomos de capacidades intelectuais que nos permitem elaborar a partir de canais separados – o aroma, a composição cromática ou o som – tendemos a valorizar positivamente os resultados holistas complexos e a eles nos referimos por norma. A detenção total dos sinais não se impõe, no caso particular da arte, em referência a uma aptidão que pudesse beneficiar a perfeição da mimésis, mas enquanto referência epistemológica, a totalidade, de certa forma a consequência, é um termo que concebemos de aproximação à verdade *”Ils n’attachent pas d’importance au format, heureux du poids et du toucher du météorite recréé au creux de la main tout comme d’un rapport soudain prégnant à l’espace et au paysage”*²⁰. A insistência e redundância de abordagens à matéria têm por objectivo o preenchimento dessas lacunas da percepção e a construção racional empírica à qual somamos o desejo da educação harmónica dos sentidos propõe a reconstrução ideal do todo material.

A percepção da matéria propõe-se como necessidade directa face à experiência onde o sujeito reflexivo se secundariza em benefício da objectividade. O mundo, segundo Henri Bergson, é uma estrutura complexa, um fundo impessoal disponível para o conhecimento, na relação com o qual o acto da percepção coincide com o objecto

¹⁸ BERSON, Henri - *Matière et mémoire*, p.11.

¹⁹ MERLEAU-PONTY, M – *Phénoménologie de la perception*, p. 352, 3.

²⁰ VIATTE, Germain – *L’étoile et la terre in 8 artiste & la terre*, p.25.

percebido. O mundo indeterminado não é caótico, é apenas desconhecido e surge-nos como uma estrutura anterior ao contacto com o espírito. Da percepção ideal o autor afasta a subjectividade e com ela a fragilidade que o afecto imprime à dinâmica humana: “*il n’y a pas de perception sans affection. L’affection est donc ce que nous mêlons de l’intérieur de notre corps extérieurs; elle est ce qu’il faut extraire d’abord de la perception pour retrouver la pureté de l’image.*”²¹. Tal como o pensamento e o entendimento deixam de se opor, também a assimilação entre aquele e a representação deixa de ter lugar. O espírito emerge progressivamente da matéria com base no discernimento que requer a percepção. Segundo o mesmo pensamento, na relação com o meio envolvente o autor empenha-se na percepção pura, insatisfeito com o parcelamento do dado e do experimentado que captura cada essência do mundo através de um acto eidético, ultrapassando os limites da relação entre a percepção e a memória:

*“L’idée d’une ‘représentation inconsciente’ est claire en dépit d’un préjugé répandu; (...) les images actuellement présentes à notre perception ne sont pas le tout de la matière. Mais d’autre part, que peut être un objet matériel non perçu, une image non imaginée, sinon une espèce d’état mental inconscient”*²².

A aptidão do espírito reflectido visa a apreensão da matéria antes e apesar da permanente mutação. Sem querer interpretar abusivamente a tese do autor ela parece-nos importante como contributo para um excesso de antropocentricidade que se atreverá no passo seguinte à centralidade individual, ignorando a envolvente natural (e social) como uma estrutura que só funciona adequadamente equilibrada. No compromisso dessa estrutura enquanto valor, sobra um espaço de equação criativa vasto.

A existência de estados construtivos críticos consistirá na sua apreensão pela consciência, na ordem rigorosa da sua concomitância e da sua sucessão. Daqui decorre a necessidade de integrar na percepção e pensar todos os materiais existentes num movimento compreensivo (ou holista) que em vez de falsificar a nossa representação da matéria clarifica o valor conjunto da existência e ultrapassa as fases de separação, em que a Natureza, e nela a matéria, deixaram de ser uma ameaça ou enigma por resolver, para se tornarem uma tulha de possessões. A percepção que pede uma centralidade

²¹ BERGSON, Henri - *Matière et mémoire*, p. 59.

²² Idem, p.158 (aspas do orig.).

maior nas coisas – mais fora de nós do que em nós - só por um antagonismo primário se pode entender como diminuidor do espírito e com ele da razão. Consciência e matéria entram assim em contacto na percepção. Mas a nossa percepção, e também a consciência, que participa na divisão que atribuímos à matéria, resiste-lhe e dá dela uma imagem turva. Se criticamos a hipótese dualista de aceitar a coincidência parcial de objecto percebido e sujeito que percebe podemos creditar mais firmemente a consciência da unidade indivisível da percepção, mesmo quando o objecto nos parece infinitamente divisível.

As percepções de diversos tipos definem diversas direcções da realidade, mas esta percepção que coincide com o respectivo objecto existe em substância mais do que em alternativa e tem lugar na instantaneidade. Na sua percepção concreta, a memória intervém e a subjectividade das qualidades sensíveis têm justamente aquilo que a nossa consciência prolonga de umas particularidades noutras, para as ligar numa intuição única de momentos plurais.

Como decorre da experiência de operacionalidade técnica e plástica (vg. a trituração e reconversão das matéria cerâmicas) a divisibilidade da matéria decorre inteiramente da acção sobre a própria, resultando da nossa faculdade de modificar o seu aspecto. Pertence, nestes termos, não à própria matéria mas ao espaço em que a integramos como imposição da nossa vontade, remanesce no novo volume ou na nova organização material (via sinterização ou fusão) a memória espiritual da primeira, como se projectasse em hipótese futura as potencialidades originais. Se quisermos prolongar a hipótese dualista ao conceito que temos de nós mesmos, como faz Bergson²³, na representação de corpo/matéria *versus* espírito, considerando a matéria como essencialmente divisível e todo o estado de alma como essencialmente anti-plástico percebemos que reside aí o corte entre os dois termos. O argumento do autor chama à atenção para a confusão entre o entendimento do concreto e indivisível com o espaço divisível que o sustém, como também no que concerne ao espírito não ser aceitável a gradação que evoluísse do não entendido para o entendido. Na sua crítica os dois postulados acolhem um erro comum, o de ocorrer uma passagem gradual da ideia à imagem e da imagem à sensação, no que interpreta como uma evolução na direcção da actualidade e da acção, reaproximando o estado da alma um pouco mais da extensão; se

²³ Ibid. p. 248.

apreendida esta extensão ela permanece indivisível, não atacando enquanto tal de nenhuma maneira a unidade do espírito, compreende-se como pode o espírito integrar a matéria no acto de percepção pura, unindo-se a ela por consequência e que não obstante se distinga desta claramente. Distinguindo-se do que é propriamente a síntese do passado – memória – e do presente salta para o futuro, activa nestes momentos materiais a manifestação fornecida pelas acções que são os sinais da sua união com o corpo.

A matéria entendida no seu todo é uma consciência onde as partes se equilibram e compensam; a divisibilidade que se oferece à nossa percepção no contexto do espaço homogéneo, levantada entre a percepção e a matéria como barreira intransponível, passa a ter o carácter metodológico de um esquema que interessa a quem se inquieta com a matéria, mas que não perturba a especulação sobre a sua essência. À medida que leva mais longe a sua análise, elabora uma concepção de matéria em que esta tende a não ser senão uma sucessão de momentos infinitamente rápidos que se deduzem uns dos outros e que por essa razão se equivalem. Essa consciência é da maior importância para o artista plástico e para a leitura do respectivo trabalho que a cada passo introduz elementos novos, sendo a leitura do passado apenas legível enquanto memória. Através do jogo imaginado com a matéria acedemos ao passado e satisfazemos a dúvida da tangibilidade. A observação das práticas cerâmicas confirma esse sentimento por vezes de um modo quase ilustrativo, por parte de autores conhecidos da arte contemporânea em geral e sobretudo em relação a outros que desenvolveram o seu trabalho no âmbito específico da cerâmica:

*“Quelques artiste majeurs du XXème siècle eurent, à un moment ou à un autre, l’expérience de la terre.(...) Chez les peintres l’expérience, lorsqu’il ne s’agit pas seulement de décorer une forme conventionnel - le à cuire, est plus singulière et comme liée à une recherche existentielle. (...)Gauguin...Picasso...Derain...Miró grâce à Artigas,..Isamu Nogushi... Lucio Fontana, et aujourd’hui Miquel Barceló, s’y plongent comme en un placenta nourricier. La terre est pour tous le médium de nécessaires métamorphoses”.*²⁴

²⁴ VIATTE, Germain – L’étoile et la terre in 8 artiste & la terre, p. 24.

Desenvolvendo-se legitimamente vasta e valiosa obra a partir de uma perspectiva estritamente visual²⁵ e um sentido imediatamente funcional dos materiais cerâmicos, a tecnologia disponibiliza uma lista relativamente longa de matérias-primas que mantendo a denominação científica e/ou corrente tece uma atracção para *o lado subterrâneo* da cerâmica, cheio de algares e galerias. A familiaridade com estes materiais e os respectivos *princípios activos*, mesmo a um nível elementar, para a maior parte dos ceramistas é uma negaça que envolve e conduz ao lado objectivo e dá à maior parte dos interessados uma sensação – mais ou menos ingénua – de intimidade com a matéria e de manipulação dos elementos, associada à convicção fictícia de pertencer a uma rede de solitárias alquimias.

Mesmo despindo o ateliê de qualquer lado místico, a utilização de pastas e vidrados diferentes dos disponibilizados no comércio requer a combinação das matérias-primas que no seu conjunto compõem dada receita. Esta atracção não decorre apenas de uma curiosidade mais ou menos ingénua acerca das mesmas, prende-se com a capacidade de aceder a recursos que não tendo um efeito directo, como acontece nas *técnicas frias*, convidam a um domínio técnico concreto antes de revelarem toda a largura de expressão e conformarem igualmente a atitude do próprio autor. A esse respeito impõe-se um breve desenvolvimento.

As práticas oficinais e técnicas da cerâmica nas sociedades ocidentais, incluindo Oceânia, tiveram desenvolvimentos extraordinários na segunda metade do séc. XX, mercê dos contactos com o extremo oriente, do confronto com o espírito “arts and crafts” e sua superação, de onde se importaram protocolos técnicos, mas também “filosofias de trabalho”²⁶, adicionadas a novas conceptualizações dentro das próprias comunidades sobre o valor e limites de técnicas tradicionais²⁷ e de desempenho dos materiais incluindo o desenvolvimento de outros²⁸, sempre acompanhado por ambientes culturais e divulgação que conduziram ao vasto *corpus* técnico que a cerâmica actual compreende.

²⁵ O debate relativamente aos conteúdos e pedagogias do ensino da cerâmica nos estudos superiores está muito vivo, vg. Symposium on the Future of Ceramics Education, EKWC, ‘s-Hertogenbosch The Netherlands, Nov. 2011, observando-se por vezes uma preocupação técnica excessiva (ou um deficit conceptual).

²⁶ Vg. Raku e cozedura a lenha.

²⁷ Vg. Cerâmicas nativas da América, vidrados de sal nas culturas germânicas.

²⁸ Vg. Pastas fibrosas.

A diversidade de composição das matérias-primas de origens diferentes conduz a resultados diversificados ou a frustrações, mas também a soluções flexíveis, económicas e particulares que além do mais ligam profundamente o autor à sua geografia e a si mesmo:

*“as well as ‘eco-consciousness’ there are a wealth of reasons for making glazes from natural or local sources, some of which can be summarized under the following headings – ‘practical necessity’, ‘better glazes’, ‘economy’, and the rather more abstract advantage of ‘engagement with the natural world’.”*²⁹

Dito de um modo mais polémico por J. Fernandez Chiti a propósito de *“preparar sus propias pastas, cosa que (...) siempre hizo hasta que el moderno conformismo paralizante y estupidificante introduzo la costumbre de comprar pastas comerciales”*³⁰ ou ainda de modo reflexivo tem dito e escrito Steve Harrison³¹:

“I have been looking inward for my answers, to understand the concept of the perfect clay, the ideal kiln, the best timber, white feldspar, pale bentonite, reliable income and some certainty. I haven’t found any of these things, probably because they aren’t there to be found. However, I have found lots of other things like red feldspar, white bai-tunze, yellow kaolin, blue cobalt, green energy, blue uncertainty, black dog, red wine and a Song dynasty bowl.”

O lado labiríntico das matérias e das suas tipologias, a manipulação analítica fina do seu comportamento aplicado envolve a concentração em preocupações técnicas autónomas que a determinada fase se podem tornar concorrenciais das preocupações com uma produção artística mais conceptual. A rede de interligações dos materiais tem a vastidão, a complexidade e o interesse objectivo que multiplica por várias as soluções para cada decisão operativa, acabando esta, mesmo com um fundamento razoável, por ser silenciadora de outras ou ir contra as probabilidades de êxito. É inegável o apelo dos brilhos e das cristalizações, de toda a transformação semi-autónoma (no forno) da mera ductilidade em si, relativamente às quais cada autor só pode clarificar a respectiva

²⁹ Nigel Wood in SUTHERLAND, Brian – *Glazes from Natural Sources*, p.1.

³⁰ FERNANDEZ Chiti, J. *Qué es la Ceramología*, p.63.

³¹ *Look Who’s Throwing Stones - Towards a local terroir based aesthetic in*
[<http://www.hotnsticky.com.au/articles/LookWhosThrowingStones.pdf>.] consult. 07.11. 2010.

mensagem – mesmo que por tentativa e erro - apresentando esses diálogos com a matéria num contexto artístico que se sujeita permanentemente às avaliações e à eventual recentragem dos propósitos. Sendo o compromisso da cerâmica artística com o material e seu tratamento técnico de uma enorme abrangência, parecem de requerer-se temperaturas que garantam a sinterização das respectivas pastas; ainda assim a liberdade de uso de materiais, processos e resultados é vastíssima, incorporando características inaceitáveis em utilizações funcionais ou técnicas (fendilhados e enrolamentos dos vidrados, fragilidade extrema) em que os materiais e o compromisso directo das técnicas são apenas o veículo das propostas a avaliar à luz da própria pertinência do propósito artístico.

Na utilização cerâmica desenvolvem-se portanto sentidos múltiplos decorrentes da relação com as matérias, correspondentes a diferentes modos pelos quais a semântica se lhes acresce. Sentidos afectivos e oníricos, muito próximos do ”sonho de profundidade das substâncias” proposto por Bachelard³² e de acordo com o referido antes por C.G. Jung na sua *Psychologie und Alchemie* fazem parte da condição operativa do autor como prerrogativa de atribuições significantes ou como inevitabilidade. Estas projecções feitas sobre as matérias, algo semelhantes às do alquimista, decorrem do relacionamento acumulado com a vida e os materiais tangíveis: de um lado a sua memória, afectos, desejos, a multiplicidade de argumentos psico-volitivos, de outro o convite à atribuição de significados que propõem a superação da materialidade a partir da sua morfologia e da própria condição experimental. Neste procedimento a geração de significados dispõe de um estatuto maioritariamente criativo respondendo inequivocamente à carência identificada por Ellen Dissanayake em que os grupos e neles os indivíduos, não se satisfazem com o entendimento do mundo dado em redor, atribuindo-lhe em vez disso uma ordem e um sentido adicional, acabando por residir nesta capacidade nomeadora a sua qualificação enquanto espécie diferenciada³³. Os significados propostos a que nos referimos têm dinâmicas distintas em sociedades históricas ou tradicionais e nas mercantis e de comunicação. O profundo enraizamento e longevidade dos primeiros opõem-se à superficialidade, abundância e concorrência dos segundos; todavia à sua manifestação está associada uma particular relação com a matéria à qual não é alheio o decurso do tempo nem o compromisso físico requerido

³² BACHELARD, G. - *A Terra e os Devaneios do Repouso*, p. 39.

³³ DISSANAYAKE, Ellen - *Art and Intimacy - How the Arts Began*, p. 72 e ss.

com o seu tratamento. Factores como a abundância ou raridade, o compromisso e identificação com o lugar de recolha vertem nele um contributo simbólico em que nenhuma referência é indiferente.

Um outro sentido paralelo argumenta o seu desenho baseado na intimidade racional com a matéria e cujo paradigma imaginativo, sendo distinto, conduz naturalmente a diferentes resultados, aos quais chamamos “*conhecimento (e que) resulta sempre de um exercício da imaginação. O método científico serve para avaliar a correcção das imagens criadas pela imaginação do cientista, o que exige o seu cotejo com o mundo real.*”³⁴. Se de imediato a escusa do pragmatismo associado ao método científico e seus propósitos poderia diferenciar um modo de pensar do outro, a citação que no mesmo lugar Carlos Fiolhais faz de Poincaré³⁵ prolonga a continuidade do prazer estético e da curiosidade como razões para a reflexão e respectivas propostas. Quando se diz que

"O cientista não estuda a natureza porque tal é útil. Estuda-a porque tem prazer nisso; e tem prazer nisso porque ela é bela. Se a natureza não fosse bela, não valeria a pena o conhecimento nem a vida (...) valeria a pena ser vivida (...) Pretendo significar a beleza íntima que provém da ordem harmoniosa das partes e que pode ser compreendida por uma inteligência pura"

parece estabelecer-se uma embaraçosa equivalência cujo *alívio* talvez possa estar na última frase. Nem só a “*beleza íntima*” provinda “*da ordem harmoniosa das partes*” cativa o pensamento artístico; sobretudo o pensamento artístico não acredita que a sua compreensão (dos objectos artísticos em geral) possa ser feita pela “*inteligência pura*” de onde decorram leis universais.

Não está nos nossos propósitos tecer uma teoria comparativa das imaginações científica e artística, tão pouco tomar a frase do matemático como postulado argumentativo. Importa-nos duas observações: a de que um conhecimento científico da matéria ocupa um lugar estruturante, a partir do qual se desenvolve a reflexão simbólica e imagética, num tecido argumentativo próprio cujas conclusões são as respectivas obras; que a intimidade racional com a matéria produzirá, como percepção privilegiada, discursos e

³⁴ FIOLHAIS, Carlos - *Imaginação, ciência e arte*. Coimbra: FCTUC Física - Artigos em Revistas Nacionais, p.3 in [<http://hdl.handle.net/10316/12372>] consult. 30.06.2011.

³⁵ Henri Poincaré, “O Valor da Ciência”, Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

sensibilidades marcadamente prospectivas e formais, sem a emancipação do quadro psicológico do respectivo autor mas favorecendo mediações relacionais próximas.

De qualquer dos modos esta relação com a matéria disponibiliza uma armadilha que o autor constrói para sua própria captura, melhor, captura da própria obra: no plano da respectiva acção coloca simultaneamente uma *matéria-suporte* e o objecto de reflexão, isto é o sentido figurado da *matéria-assunto*, sendo a eclosão procurada o resultado desse desenho circular pleonástico e cuja oportunidade específica é a produção a custas de si própria, resolvida na acção especular³⁶ marcante da produção artística como princípio.

2.2. A propósito da cozedura a lenha³⁷

A abordagem que faz da cozedura a lenha um material cerâmico e uma experiência da Natureza decorre de uma leitura relacional dos meios, tomando o fogo como uma ocorrência natural que desde os primórdios civilizacionais foi transformado num acto técnico, como tal assumindo especificações diferenciadas na sua configuração mas sobretudo do seu carácter anímico e semântico em cujo âmbito um grupo grande de ceramistas se instalou. A ligação entre Natureza e fogo material, não parte aqui dos modos de ocorrência natural do fogo (relâmpagos ou vulcões) ou os acontecimentos, incêndios, eventualmente decorrentes desses factos naturais, não obstante a sua experiência possa constituir um marco da maior grandeza na vida de alguém com a preocupação de se exprimir artisticamente, com uma dimensão estética maior ou menor, dando lugar a obras posteriores. A nossa reflexão preocupa-se com o seu modo de replicação que sendo técnico, contribui com um significado emitido numa das suas utilizações produtivas – a cozedura de cerâmica a lenha – no contexto da cultura actual.

Alguns estudos antropológicos (André Leroi-Gourman³⁸; Daniel Fessler³⁹) abordam o fogo utilizando duas entradas: a produção e o seu controlo. Se quisermos uma reflexão

³⁶ Vd. n/ *A água mostra quem não se vê*. FBAUL, 2004, p. 113 ss.

³⁷ Uma apresentação coloquial do tema foi feita pelo autor na European Woodfire Conference, Bröllin, Alemanha, Setº. 2010.

pragmática e tomarmos por boa esta abordagem, inscreveremos o fenómeno do fogo associado à cerâmica na problemática do controlo, um controlo sofisticado e exigente com particularidades ricas quando se opta por usar lenha ou outra biomassa. Mas se procuramos significados para certas acções, a produção original do fogo, o momento da tal replicação técnica da ocorrência natural – faísca ou fricção de madeira, seguida de um fumo frágil – preenche condições que o promovem para lá desse gesto técnico e cultural. Jean-Jacques Annaud realizou em 1981 um filme encantatório “La Guerre du feu” 1981⁴⁰, ao qual regressamos ciclicamente para o prazer de reconhecer algumas fragilidades e essências do Homem. Em dada altura o personagem trata a chama nascente como uma flor – ou a sua semente a brasa - que se protege no covo das mãos – ainda hoje o fazemos para acender uma fogueira em condições adversas. A necessidade de encontrar significados para a utilização de uma certa maneira de fazer coloca-nos voluntariamente próximo da experiência primária do fogo, que tem cerca de 500.000 anos, despojados dos muitos recursos técnicos, que não precisam de ser legitimados, mas que por vezes se interpõem entre nós e o mundo. Por isso continuamos a perguntar o que é o fogo, na essência técnica do fenómeno, mas sobretudo na leitura das percepções, justificando a indagação acerca do fenómeno em si e de modos históricos de o fazer. Neste sentido reconhecemos que afinal também na sua expressão de fenómeno próximo e natural o fogo nos interessa.

Criar o fogo não é fácil nem espontâneo, é pelo contrário um acto intencional. A extensão da sua interpretação deve fazer-se começando por afastar a parafernália de soluções técnicas de que felizmente dispomos, percebendo que ela corresponde à troca do combustível pela energia de um modo sensível e que a mesma troca é solidária com os resultados, enriquecendo-os com a sua crueza - os personagens do filme servem a demonstração que o conhecimento tornou pleonástica. A essência da sua produção é outra:

“A partir du moment où les percussions aboutissent à la production d’une parcelle incandescente, le feu prend sa place logique dans les moyens techniques élémentaires. Cette parcelle brûlante est reçue par l’étoupe qui est portée au contact d’un corps plus compact, feuilles ou fibres sèches et

³⁸ LEROI-GOURMAN, André - *L’homme et la matière*.

³⁹ FESSLER, Daniel - *A Burning Desire: Steps Toward an Evolutionary Psychology of Fire Learning*.

⁴⁰ Inspirado no romance homónimo de J.H. Rosny (aîné), pseud. de Joseph Henri Honoré Boex 1911.

*de proche en proche on livre au feu naissant des aliments de plus en plus substantiels: brindilles, bûchettes, bûches ou charbon.”*⁴¹

O uso da cozedura de lenha no contexto da cerâmica assinala a partida para um processo técnico onde são facilmente identificáveis pelo público soluções particulares no que respeita ao equipamento e aos recursos expressivos em geral (cor, brilho e texturas particulares) mas esse protocolo envolve simultaneamente uma operação mais delicada e laboriosa, variáveis complexas a que chamamos vulgarmente aleatórias e um sentido geral de restrição à liberdade que tomada voluntariamente é preciso justificar. Retratar-nos culturalmente sempre acompanhados de um conhecimento acumulado vastíssimo e dispondo de uma imensidão de acessórios e ferramentas que dados por adquiridos a maioria de nós não domina efectivamente e dificilmente ultrapassaria a sua indisponibilidade. Essa consciência cíclica, motiva-nos entre outras razões para a necessidade de entender o significado de tais actos neste modo de estar, interpretando os contextos desta acção e o significado os seus resultados.

Muitos interessados nas disciplinas artísticas têm alguma dificuldade em envolver-se em abordagens mais exactas do saber, não impedindo isso a identificação de dúvidas acerca dos fenómenos com que lidam. A dúvida não pode deixar de escutar o que as ciências exactas têm a dizer, persistindo provavelmente para lá da resposta dada por estas e obrigando a reequacionar a própria pergunta em termos abertos e capazes de acolher os contributos de dois discursos, um analítico outro ideográfico, sem nenhum antagonismo directo, em vez disso preenchendo áreas diversas da dúvida.

O que nos diz uma abordagem introdutória à termodinâmica, é que o fogo é uma mistura de gases incandescentes a altas temperaturas formada na combustão, emitindo radiação electromagnética nas faixas do infravermelho e do visível e decorrente da combustão que é uma reacção química exotérmica (libertando muito calor) entre uma substância (o combustível) e um gás (o comburente), geralmente o oxigénio. O fogo em sentido estrito é portanto uma imagem. Um composto químico orgânico como a madeira necessita de uma energia de activação, também conhecida como temperatura de ignição, esta energia para inflamar o combustível pode ser fornecida através de uma faísca, fricção ou de uma chama. Iniciada a reacção de oxidação, isto é a combustão, o calor desprendido pela reacção mantém o processo em marcha.

⁴¹ LEROI-GOURMAN, *L’homme et la matière* p.70.

O fogo, especificamente a chama, é essa mistura de gases incandescentes emissores de energia, resultante visível parcial da radiação electromagnética associada à combustão; a sua forma particular decorre das características da madeira enquanto combustível, que contactando com o comburente apenas na superfície, produz uma chama heterogénea diferente por essa razão daquela produzida por exemplo pelo gás butano ou pelo natural.

Ainda que os respectivos fundamentos químicos e físicos nos sejam familiares, mantém-se um desejo de atribuição, insatisfeito com o conhecimento das propriedades físicas do fogo (cor, luz, calor) funcionando como a carência de um papel a desempenhar enquanto significante simbólico nos nossos discursos. Holbach, distante de qualquer conteúdo místico referia: “*Fire, besides these general properties common to all matter, enjoys also the peculiar property of being put into activity by a motion producing on our organs of feeling the sensation of heat and by another, which communicates to our visual organs the sensation of light.*”⁴² Na sua apresentação sensorial peculiar, as propriedades de calor e luminescência sem outra relevância metafísica que a devida a outras de cada matéria em particular, combinam-se alargando virtualmente a sua importância.

Isto quer dizer não só que encontramos no fogo uma validade polissémica ligando-se a outros conceitos que no seu conjunto se estruturam na nossa rede de identidade cultural, mas também que a sua experiência transborda do limite físico estrito. Esta constatação é válida para inúmeras experiências para as quais o conhecimento das leis que as determinam não preenche a nossa recepção nem a hierarquia do impacto que têm em nós.

Sabendo que as produções podem ter a partir do seu estado seco soluções técnicas de cozedura diversas, quando se escolhe este modo particular, fazemo-lo de modo intencional já que a cozedura a lenha não é a forma mais simples e prática de cumprir essa necessidade. Quando se faz esta escolha tivemos há muito o nosso contacto com o fogo de lenha. Dizendo isto e correndo risco de trazer questões demasiado elementares (de novo) sublinharíamos dois elementos. Antes de mais o nosso contacto com o fogo, e a sua aprendizagem enquanto fenómeno técnico é diferente em termos históricos e em termos geográfico-culturais. Alguns terão tido a experiência, própria ou próxima, do

⁴² Paul-Henri Thiry, barão d'HOLBACH - *System of Nature* (trad. ing. 1835, ed. digitalizada) p.24, [<http://books.google.pt/books?id=Gz8RAAAAYAAJ&pg=PA24&dq=Fire,+besides+these+general+properties+common+to+all+matter&hl=>] consult. 04.03.2009.

fogo de lenha como ferramenta diária doméstica, de cozinha, de aquecimento, ou incorporada tecnicamente em alguns ofícios para além da cerâmica e não recordarão que alguém os tenha ensinado a produzir ou a controlar este fogo próximo. Procurando agora significados em gestos que a proximidade tornou banal, lembramos apenas avisos curtos de “cuidado” e “olha que te queimas” (e de isso acontecer) que o cheiro do verde significava resistência e uma chama pouco fiável, que o fogo crescia numa construção ventilada, ordenada segundo uma hierarquia, desde a acendalha frágil ao madeiro demorado, construção que ainda hoje nos agrada, vendo consumir os primeiros para sustentar os troncos finais. Participamos no desafio de criação de uma identidade que se comporta como viva, a partir de uma viabilidade frágil, no mesmo código que nos dá só um fósforo e acendalha natural – uma espécie de lealdade e rarefacção de meios.

Esta experiência confere com a observada em sociedades tradicionais contemporâneas ou pré industriais, marcada por um contacto precoce e uma aprendizagem paulatina, em que o fogo tem um sentido utilitário e o combustível um bem escasso por definição, usado parcimoniosamente. Para essa abordagem o fogo tem o valor de uma ferramenta próxima e mundana; ao contrário das sociedades urbanas modernas, onde é usado principalmente como decoração ou entretenimento (lareiras, fogueiras, velas ou fogos de artifício) sempre com um carácter excepcional e tido em elevada consideração. O mais importante desta percepção que temos intuitivamente é que nas nossas sociedades ocidentais a aprendizagem do fogo se faz um pouco mais tarde, mas sobretudo que os motivos que justificariam essa aprendizagem não são completamente preenchidos, colocando o fogo ao longo da vida num quadro de fascínio que perpétua o fogo como brinquedo⁴³ e entretenimento.

No uso dos termos latinos *focus* e *lumen*, o primeiro era referido ao lar, doméstico e dos deuses, por associação também à pira religiosa e à lareira ou braseiro; o segundo como sentido lumínico (passe a redundância) natural (do dia), artificial (da lâmpada e do archote) ou simbólico e conceptual (vista, ornamento e claridade). Não decorre dos dois termos grande ajuda para a sua diferenciação, existindo mesmo alguma equivalência na função calorífera, no que respeita ao fogo cerâmico. Como em português, algumas línguas herdeiras (italiano, espanhol) mantêm os dois termos, parecendo-nos confortável encarar como vocacionado um termo para o absoluto, o fogo, outro, para o domesticado

⁴³ FESSLER, Daniel - *A Burning Desire...* p. 438.

funcional, devendo no entanto aqui ressaltar-se todas as exceções e os usos literários que de facto fragilizam qualquer categorização rígida. A experiência de um incêndio tem a maior carga possível de concretude, ao utilizar o termo fogo pomos em contacto a proximidade máxima, o meio natural ou urbano, com a experiência da destruição absoluta, com mal em si. Na cerâmica requer-se uma enorme prestação calorífica, o que nos obrigaria a procurar, neste *critério da domesticação*, a necessidade de um *grande lume*. Percebendo a necessidade energética requerida para a transformação da terra em cerâmica (como elemento do pensamento alquímico) sentimos a necessidade do domesticado se aproximar quanto possível do absoluto, sem deixar a categoria a que pertence, e isso significa sempre a necessidade de se superar a si próprio.

O outro elemento marcante e de onde decorrem consequências técnicas críticas e envolvimento emotivos é a lenha (considerando aqui a bio-massa florestal em geral). Nas suas particularidades técnicas é responsável pela distribuição heterogénea do calor, resultante das dinâmicas térmicas menos regulares, pela deposição e vitrificação das cinzas como consequência da fusão dos sais que as compõem – como diria Gedeão no *Poema do Coração* “*vem tudo nos compêndios*”⁴⁴. Mas podemos olhar para a lenha e não conseguir esquecer que por trás está uma árvore com centenas de ligações que sinalizam uma relação entre nós e o meio ambiente, como personagens simultâneos de uma história que se têm acompanhado desde a manifestação dos primeiros sinais da racionalidade, como sinal de maior conforto, ao mesmo tempo como potência destrutiva – de incêndio e de morte projectada, accidental ou premeditada contra alguém.

A utilização da lenha requer, um municionamento contínuo e específico. Não se trata porém de abastecer a um ritmo contínuo (automatizado) mas antes verificar a combustão efectiva, relacionada com a temperatura no momento e as condições de ventilação da cozedura que variam com a progressão da mesma⁴⁵. As características, dimensões e variedade da lenha, têm aqui uma importância que deve ser reconhecida. A lenha macia e mais nova é menos densa e possui maior teor mássico em resinas⁴⁶, um composto orgânico de poder calorífico consideravelmente superior (cerca de 2x) aos relativos a lenhina e celulose, os principais constituintes da lenha. O facto de ser menos densa favorece ainda a libertação fácil da água retida no tecido vegetal, limitando assim

⁴⁴ GEDEÃO, António - in *Linhas de Força*, 1967, vd. anexo p. 342.

⁴⁵ UJLAKI, Peter – Kumano Kurouemon, a clan of one – the Bear revisited. *Ceramics Art and Perception*, 2004, 58, p.25.

⁴⁶ Variando também segundo as espécies.

o consumo do calor libertado pela combustão para a sua evaporação. Justifica-se portanto o facto de possuírem maior poder calorífico por unidade de massa. Por outro lado, lenhas mais duras e velhas são mais densas, coincidindo com um maior poder calorífico por unidade de volume (mais massa por unidade de volume apesar de menor o poder calorífico por unidade de massa) e uma rede polimérica mais apertada dos seus constituintes. A celulose e a lenhina são, respectivamente, biopolímeros de polissacáridos e de derivados de fenilalanina (aminoácido) que contém ligações químicas altamente energéticas. O facto de serem necessárias elevadas quantidades de energia para quebrar estas ligações e dada a sua menor disponibilidade para a combustão em lenhas mais densas faz com que a degradação destes compostos orgânicos em CO₂ e H₂O seja mais lenta. O registo da função entre a variação de tempo e de temperatura desenha uma curva alongada na combustão de espécies duras, enquanto na de espécies jovens e macias dá lugar a uma outra mais acentuada, requerendo por parte do ceramista um comportamento complementar fundado quase sempre num conhecimento silencioso e paulatino.

A consciência de estar nesta placa giratória dando atenção a múltiplos factores, individualmente e em conjunto, dá ao ceramista a percepção continuada do contingente e do efémero, que os resultados de cada cozedura lhe lembram com clareza. Os desafios mecânicos e de continuidade material anunciam-se logo nas fases anteriores a que se junta esta necessidade de tecnicamente otimizar a combustão e *construir a temperatura* progressivamente, aproximando da marca pretendida numa evolução que negocia *a possibilidade* de um fenómeno em potência. A materialização de cada cozedura que em circunstâncias efémeras torna perene e maduro um particular resultado confirma-nos a excepcionalidade dos meios em relação ao que tomamos por comum e em tal medida contingência e efemeridade são aceites como elementos da percepção estética que estamos quase sempre prontos a valorizar, distinguindo do banal.

Estas particularidades do *modo de fazer* canalizam idealmente para o *modo de ser* da cerâmica os citados conceitos de efémero e contingente, de modo que mesmo sabendo que o calor da chama alimenta e prolonga por si a combustão, mesmo divulgados os desenhos de fornos, que sabemos como fazer mais eficazes, produzir essas condições é sempre um acontecimento intencional e proporciona-se a lembrar que todo o processo de criação artística é a materialização incerta de uma potência conceptual. Na percepção fenomenológica anterior que temos, os procedimentos formais são pleonasticamente

reforçados pela tangibilidade tecnológica, no esforço de superação da efemeridade material transmitida à obra, quer no sentido em que lhe confere a dureza própria da cerâmica, por si uma excepção à evolução do barro, quer no sentido da fixação visual dos valores morfológicos conseguidos.

Essas peças têm em comum, como uma marca de *wadding*⁴⁷, as referências daquilo a que Merleau-Ponty chamava as coisa intersensoriais⁴⁸, que nos chegam não só com os respectivos atributos físicos particulares, mas sob a forma de uma certa simbiose, um composto físico e cultural específico que tem a capacidade de nos invadir, predispondo-nos a um acolhimento particular. Nesta relação em que a memória tem o papel de desmontar a estrutura da percepção de onde nasceu, as propriedades sensoriais de cada peça juntam-se como um feixe para projectar os respectivos sinais, encontrando uma estrutura equivalente de recepção simétrica nos sentidos, enquanto atribuições de um único corpo e integrados numa única acção. Preferiríamos entender o movimento como tendo origem no sujeito, percepcionando o mundo com o dito feixe de mecanismos que em sentido estrito lhe é indiferente e não precisa de se dar a conhecer, antes somos nós que precisamos de construir um discurso do conhecimento e nessa medida percepcionamos uma peça na sua multiplicidade de sinais no campo da nossa existência onde cada fenómeno surgido polariza para si todo o corpo também ele um sistema de capacidades perceptivas. No desejo de objectivar a coisa intersensorial, o autor distingue-a de um *quale* imutável subsistindo efectivamente como também da consciência de uma tal propriedade objectiva, e identifica-a com o que é reencontrado ou retomado pelo olhar e movimento. Os atributos sensoriais com que identificamos os materiais ou os seres constituem-se numa unidade, como os nossos sentidos, são juntos as atribuições de um único corpo, chamados à acção de conhecer; enquanto aos fenómenos *mono-sensitivos* percepcionados reservamos certa omissão e limitação de nos noticiar o real.

A interacção com a matéria dentro de um propósito, construtivo ou especulativo, envolve um conjunto de acções progressivamente interiorizadas, aprendidas, gerando níveis de proficiência crescentes e constituindo no seu conjunto um processo,

⁴⁷ Nome corrente para a pasta refractária interposta entre as peças e os respectivos suportes impedindo a colagem previsível pela fusão dos vidrados de cinza – uma vez removida é vulgar que deixe uma auréola clara no lugar. BRIERLEY, Ben - *Active Wadding in The Log book*, 28, ou [<http://www.ben-brierley-woodfired-ceramics.co.uk/Active%20wadding%20article.htm>] consult. 07.09.2010.

⁴⁸ MERLEAU-PONTY, M - *Phénoménologie de la perception*, p. 373.

otimizador no sentido técnico, legitimador no sentido filosófico. No contexto artístico esse contínuo de procedimentos pode ser interpretado de modo a inspirar a ideia de uma regra capaz de guiar a consciência humana, ajuizando a adequação, integração e consequência da acção que culmina no sentimento de existência. A estruturação crescente dessa consciência é observada por Michel Dupuis⁴⁹ lembrando o modo de apreensão da matéria proposto por Diderot no seu “*materialismo encantado*”, criando uma convergência monista capaz de interpretar a natureza e de reconhecer nela uma faculdade que os positivistas reservavam aos seres vivos. A mesma sensibilidade adotada pelos românticos e enunciada em Rousseau através da disponibilidade que interpela, e interpreta, o meio convertida numa procura e inesperada conquista do Eu:

*“là le bruit des vagues et l’agitation de l’eau fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation la plongeaient dans une rêverie délicieuse où la nuit me surprenait souvent sans que je m’en fusse aperçu. Le flux et reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence sans prendre la peine de penser.”*⁵⁰

A procura da origem do prazer contemplativo que sente e o convite à análise introspectiva, embalada pelas ondas do lago que devolvem ao autor a inocência infantil e a envolvimento psicológica quase hipnótica, são uma percepção estética fundamental, emergente e sobreposta à planificação anterior – os livros que permaneceram guardados. A experiência sobrepõe-se inesperadamente na convergência da recepção dos sinais do lugar com a sua percepção pelo autor, encontrando disponibilidade para o seu reconhecimento, mas sobretudo relevância para a pensar. A mesma de que fala entre nós Fonseca Benevides, permitindo a colocação de uma dúvida intemporal múltipla acerca da capacidade imagética do fogo:

“Ha alguma coisa mais bella e mais phantastica do que as chammas? Que vago e vaporoso apresenta a chamma (...) Quem na sua vida, ao contemplar o poetico da chamma, servindo-se da sua imaginação como desconhecido pintor, por um artificio único, não traçou uma vez uma

⁴⁹ DUPUIS, Michel - À propos du sentiment biranien de l'existence, pp. 159-176.

⁵⁰ Les Rêveries du promeneur solitaire (posth. 1782) Cinquième promenade (ed. dig.)
[<http://www.etudes-litteraires.com/rousseau.php#ixzz1rTZBvQOK>] consult. 12.02.2011.

*physionomia expressiva respirando uma paixão deliciosa! O fogo no fogo!
Desde os mais remotos tempos, que a chamma pelo seu brilho, beleza,
mobilidade e vago, é o typo favorito dos seres poéticos.”*⁵¹

O movimento ondulatório, intuitivamente semelhante nas ondas e nas chamas, a percepção do vento e do calor inscrita de igual modo nos sentidos, permitem prolongar sem favor a experiência dos dois autores ao ceramista que alimenta o fogo e o conduz na cozedura porque ele próprio se coloca no domínio da ocorrência e da qualidade desse acontecimento, participando numa acção violentamente eclosiva⁵², activa, fortemente temporal e significativa.

O desenvolvimento da consciência activa de si tem um defensor claro em Maine de Biran, para quem "*le sentiment d'existence est la perception du mouvement existentiel*"⁵³. A apreciação desses movimentos e forças verificam-se na corrida permanente do tempo contra a qual o Homem não pode intervir, o autor preconiza um complexo e uma estratégia de conquista do Eu semelhante à de Rousseau, incomodado com a vida virada para fora (forma/ técnica) conhecedora das formas vagas de *existência*⁵⁴ mas perfeitamente inconscientes do seu sentimento individual e das revelações que propõe.

A vida humana e particularmente o sentimento de existência prendem-se directamente à variedade e multiplicidade, não só dos seres mas dos pensamentos e dos actos, correspondendo a imobilidade à uniformidade. Para abarcar essa diversidade coexistem em Biran reflexões científicas e metafísicas evocando mais do que metáforas. Segundo Dupuis encontramos como substrato formas e experiências da vida sobre as quais Biran desenha a noção crescente de existência como colorida, animada e pessoal, dando lugar à progressiva abstracção e racionalização desse sentimento à categoria de ideia. O objecto do sentimento de existência torna-se claramente o exercício e o esforço da vontade sobre o qual o pensamento de base que constrói a existência individual encontra a sua fonte, associado ao reconhecimento de uma acção ou de um esforço desejado. Neste contexto o forno a lenha tem uma presença enfatizada pela exuberância, a dinâmica da sua operação e pela transformação drástica, física e química, provocada nas peças. Bernard Dejonghe compara a sua operação à navegação de um barco à vela: "*Chacun est conçu en fonction de ce qu'on veut en faire, du but du voyage, et demande*

⁵¹ BENEVIDES, Francisco da Fonseca - *O fogo*, p.55.

⁵² BACHELARD, G – *La terre et les rêveries de la volonté*, p. 92.

⁵³ DUPUIS, Michel, p.166.

⁵⁴ Idem, p.163.

des capacités et des connaissances différentes, connaissances des vents, des courants, des cartes... Chaque four est différent et donne des résultats différents si on le connaît bien.”⁵⁵ Kumano Kurouemon traduz um sentimento paralelo, referindo não só o controlo visual e tátil, mas sobretudo auditivo “*the most important organ of the body when firing*”⁵⁶. De tal forma a proximidade se assinala como centro do processo, prolongando o modo como vive naquela produção, que uma clarificação acerca da natureza do objecto pode impor-se, transitando de processo técnico funcional para linguagem processual em sentido próprio.

Nas condições assim consideradas um autor não produz só as peças tecnicamente aprovadas. Alimenta um desejo de relação com uma majoração energética que é uma projecção conjunta de si e da matéria; há um *movimento* global para quem o processo cerâmico - a cozedura a lenha em particular - é um fim em si mesmo antes de ser condição para um resultado: a Gulgong Ceramic Conference⁵⁷, Nina Hole e Priscilla Mouritzen da Guldagergaard⁵⁸, Markus Böhm e a organização da European Woodfire Conference, Jorgen Hansen, Masakazu Kusakabe e Marc Lancet, Ben Richardson, Wali Hawes, Carlets Torrent e a Factoría de Nuvols, a lista é imensa e fatalmente falhada, são exemplos heterogéneos que se encontram à volta do lume que coze a cerâmica, propondo uma certa condução do fogo, permanecendo e apercebendo-se do tempo requerido como um requisito da matéria na negociação da sua mutação.

A acção e a sua dinâmica circular onde se posicionam as matérias, os processos, a obra e o público que recebe a tangibilidade, oferece em nosso entender uma leitura coerente se entendida ao nível do performatismo, considerada na complexidade do conjunto a que se refere Raoul Eshelman⁵⁹ como estrutura dupla, defendendo a apreciação de duas partes interligadas: o quadro principal ou interno (o sinal ostensivo, a obra final ou permanente) e o quadro externo, (processual, efémero e veicular). A imagem geral que guardamos da performance, para quem a obra produzida, em sentido estrito, é despicienda, ou cujo valor se prende com a acção em si, acabando o seu registo eventual por ter uma residualidade quase inevitável, ao mesmo tempo aceita mal a inscrição nas

⁵⁵ VIATTE, Germain (préface); THIBAUDAT, J-P ; L'ÉPINE, Arnauld - *8 artistes & la terre*, p. 53.

⁵⁶ UJLAKI, Peter, p. 25.

⁵⁷ New South Wales, Australia, organizou várias edições do encontro depois disseminado.

⁵⁸ International Ceramic Research Center, Dinamarca, um dos organizadores da Scandinavian Wood Fire Marathon, 2006 (?).

⁵⁹ *Performatism, or the End of Postmodernism*, [<http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform.htm>]. consult. 13.03.2011.

estéticas do teatro. Na sua concepção geral são propostos desempenhos dramáticos com um contraste exótico como o de Jim Melchert em cuja performance vários indivíduos mergulharam a cabeça em barbotina⁶⁰, para depois se sentarem imóveis e em silêncio, enquanto a pasta secava. Apesar da experiência de encapsulamento, acerca da qual escreveu, *'It encases your head so that the sounds that you hear are interior, your breathing, your heartbeat, and your nervous system. (It is surprising how vast we are inside.)'*⁶¹ a imagem do desempenho performativo reforçou-se desde então com a facilidade crescente dos suporte vídeo-acústicos que permitem a replicabilidade do seu registo e fruição indirecta.



Jim Melchert, *Changes: performance com barbotina*, Amesterdão, 2.8.1972.

No sentido dado originalmente pela vanguarda, a performance esbate a fronteira entre a vida e a arte realçando ao mesmo tempo esse momento de integração do corpo actuante naquela. No entendimento de Eshelman, satisfazendo as condições para a ultrapassagem do pós-modernismo, a performance preserva o sujeito através de uma concepção holística de unidade irreduzível que cria uma ligação indelével e genuína no conceito, mesmo ante a estranheza da acção estrita. Nesta face performativa que defendemos para a cozedura a lenha, encontramos precisamente estas duas projecções da acção: uma destinada ao público através das cozeduras testemunhadas, sobretudo aquelas públicas, de obras produzidas *in situ* ou de algum modo assistidas indirectamente, assumindo o seu lado



Joaquim Pombal, Marisa Alves (centoecatorze) *Árvore de Fogo*, performance, Festival LandArt Cascais, 2010.

⁶⁰ Nome dado à pasta cerâmica no estado líquido que pode incluir materiais desfloculantes.

⁶¹ HARROD, Tanya - Out of the studio, or, do we make better work in unusual conditions? *Eleventh Annual Dorothy Wilson Perkins Lecture*, Schein-Joseph International Museum of Ceramic Art at Alfred University, Nov. 2009. [http://ceramicsmuseum.alfred.edu/perkins_lect_series/harrod/index.html]. 16.02.2011.

demonstrativo e cénico, prolongada também nas particularidades físicas das peças; outra destinada ao próprio autor e portanto construtiva e eminentemente imaterial – o ponto alto de um percurso que termina com a desenforma. A performance, que em nosso entender caracteriza a cozedura a lenha, tem como destinatário principal o próprio autor, é do tipo a que chamamos construtiva, o seu produto é eminentemente imaterial, numa agenda de que constitui o ponto alto e que termina com a desenforma.

Numa entrevista recente Marina Abramović refere o poder transformador da performance e o fluxo de energia que circunda cada peça performativa⁶². “*In the Seventies (the performance) was very much related with the body, it was physical. (...)Technology makes us invalids (...) it was created to have more time to doing things, but we don’t have any time.* Esta avaliação crítica da metodologia produtiva e dos seus objectivos é comungada pelos ceramistas nesta escolha particular da cozedura, mas que facilmente alastra à decisão das quantidades de



Marina Abramović, “*portrait with firewood*”, 2009, preto e branco, impressão a gelatina de prata, fotografia de Marco Anelli ©.

material produzido e na manutenção da fronteira flutuante entre o artístico e o funcional. Tanto quanto sabemos, a artista não fez nunca uma cozedura a lenha, mas no auto-retrato, tem essa carga no olhar que remete para a consciência de si, a que nos referimos.

O trabalho produz uma consciência do corpo que experimenta sensações e se coloca a si mesmo entre a matéria e o propósito escolhido, não sem requerer um custo e uma penosidade. A condução da energia que produz a chama como imagem holográfica, incorpora a parcial imponderabilidade do resultado final. Apesar de toda a experiência, estes ceramistas cultivam e partilham a sensação trágica inerente à beleza frágil cujas condições, eventualmente imperfeitas, constroem acreditando serem as adequadas à produção da forma satisfatória bem como um profundo sentimento estético perante a consciência do efémero. Ocasionalmente isso acontece, ajustam-se os sentidos entre a matéria o processo e a obra, como voltas de uma espiral evoluindo lentamente, dando lugar a um claro entendimento e uma grande alegria.

⁶² Bergoña Rodríguez, La carne y el espíritu (The flesh and the spirit) in *Lapiz*, 261, Abril, Mayo, 2010. Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamiento.

2.3. A propósito do Basalto

*“Visto aqui do cais, deste promontório de basalto, o ilhéu de Monchique assemelha-se à quilha inclinada de um cargueiro. (...) Melhor do que ver talvez seja adivinhar”*⁶³

Rui Fiolhais

Essa natureza de ser pedra assinala uma referência prévia, uma instância fundadora – não aquela, que na história geológica é ontem - em cuja entidade primordial ancoramos e nos dá um contributo para construir uma ideia de Natureza. A aptidão da pedra àquele lugar e na construção da ideia decorre da sua aparente imutabilidade física, da sua massa, do seu contributo perceptível para a construção da terra, da sua segurança à percepção intuitiva.⁶⁴

Uma viagem recente e as impressões causadas por lugares anteriormente conhecidos declaram antes de mais a predisposição para um reencontro com esses lugares e uma relação particular que tem por base um passado do qual ficou um afecto, parte de uma memória que enquanto tal se propõe contrastar com a entidade geográfica que nela participa e sobre ela *dobrando* o tempo. Identifica-se como um produto afectivo prévio, espiritual, reificado numa contingência material, ocasionalmente trazido à percepção sensorial do lugar e condicionando a potencial formalização de um discurso artístico. O reencontro com o lugar é no nosso entendimento um objecto veicular complexo onde dois movimentos de direcções opostas se combinam, um de percepção sensorial contra outro de memória afectivo, sendo o resultado procurado na própria articulação enquanto enunciação final.

O lugar detém já um estatuto conferido pelo autor, e o encontro não se faz, neste caso, a partir do nada. O conjunto de características reconhecidas como antecedentes e autónomas é reavaliado, conformando uma actualização da identidade, isto é, a

⁶³ Rui Fiolhais, in *Público* - Fugas, 3 Out. 2009 p.18.

⁶⁴ Vd. anexo p. 335.

experiência do indivíduo que inclui dados daquele e/ou de outros lugares é reformulada cada vez que a percepção reconhece uma diferença assinalável entre o presente e um registo anterior, actualizando-o. Tal atribuição pressupõe reconhecer no lugar um outro autónomo, em construção, com quem se procura um diálogo, uma diferença em relação a si próprio, aceite como uma incapacidade de tudo entender claramente e uma relação vocacionalmente sem termo. O sucesso da proposta reside desde logo na resolução dos termos contraditórios que são a percepção desapaixonada de que falava Bergson⁶⁵, valorizadora das características do lugar e da matéria que lhe municia a forma, para poderem em fase diferente constituir-se como discurso criativo. O faseamento dos procedimentos propõe a concertação dos núcleos de percepção, acção e experimentação que podem coexistir temporalmente ou mesmo sobrepor-se, evitando a dissecação ou hierarquização – não apreendemos objectivamente agora para depois elaborar em modo poético – o contacto material, recolha e exploração formal compõem a heterogeneidade processual que constitui a condição prévia, isto é, a inspiração. Esse entendimento progressivo e concertado pode certamente ser ideal, mas mais vulgarmente alimenta-se também de pequenos testemunhos materiais, que rapidamente adquirem uma qualidade simbólica, mesmo quando a expressão artística final é performativa ou literária. Serão materiais polimórficos (uma haste seca, uma pedra) uma *marca* particular (uma flor, uma concha) entre o específico e o simbólico, substantivando o pensamento com a capacidade de a partir deles se alavancar para um estrato criativo superior. A matéria surge por um lado associada ao lugar e como quota justificadora, mas o seu desenvolvimento metodológico não a submete como valor linguístico. A interpretação dos valores da matéria aceita percursos e perspectivas fortemente subjectivas, justificadas à posteriori.

A memória do que sabemos, do que vemos e as respectivas associações prospectivas são intrinsecamente livres e prestam-se à construção do desconhecido, isto é, uma visão do que é o basalto, também aquilo que não é; o que parece ter sido e o que poderia ser no presente ou no futuro. Nesse contexto o basalto aparece como possibilidade, enuncia-se nas fracções e nos contributos técnicos e metafóricos detidos enquanto potência, fazendo-nos rever não só o papel desempenhado mas o possível incerto.

⁶⁵ BERGSON, Henri - *Matière et mémoire*, p.59.

As argilas, suporte material do nosso trabalho, são rochas metamórficas⁶⁶ formadas pela transformação física e química de outras rochas, entre as quais se inclui o basalto. A diagénese das argilas⁶⁷ a partir de lavas vulcânicas e basaltos toma provavelmente a forma de montmorilonite, um mineral argiloso que compõe maioritariamente a bentonite, classificada por sua vez como uma argila residual⁶⁸. Dadas as suas propriedades coloidais é de grande utilidade na adição de plasticidade⁶⁹ às pastas cerâmicas e aos vidrados. A sua introdução é tão importante quanto o seu uso deve ser ponderado por questões de estabilidade e funcionalidade das composições. Pode igualmente esse mineral argiloso entrar nas composições sedimentares, requerendo para isso normalmente o transporte em rios de cursos mais longos e troços de deposição. Mas aquele lugar é recente, se considerado como categoria conceptual discursiva, mas sobretudo como realidade geológica pisada; estas ilhas são recentes⁷⁰ e o relevo acentuado produz ribeiras curtas e violentas, o tempo que nas ilhas era tradicionalmente extenso é para as ribeiras sempre breve, não permitindo geralmente que se formem essas argilas de referência em quantidades economicamente interessantes. Existem, não obstante, estudos mais próximos e completos; Renato Costa e Silva desenvolveu diversos em torno da utilização das argilas açoreanas⁷¹ e do seu compromisso com o basalto.

A exploração conceptual fez-se do confronto entre a percepção de um material pertencente a um lugar e a base teórica das argilas, mas não se fez menos da improbabilidade, da proibição de assistir à sua génese. Nas primeiras páginas de "A Terra e os Devaneios do Repouso" diz Bachelard:

"A vontade de olhar para o interior das coisas torna a visão aguçada, a visão penetrante. Transforma a visão numa violência. Ela detecta a falha,

⁶⁶ GOMES, Celso F. - *Argilas o que são e para que servem*, p.7. O conceito é mais complexo. Aqui é utilizado no sentido amplo do material argiloso utilizado nesta categoria de cerâmica.

⁶⁷ Idem, p.105.

⁶⁸ Argilas que ocorrem no seu local de formação, distinguem-se das argilas sedimentares, ocorridas em local distanciado dessa origem.

⁶⁹ No sentido do comportamento dos materiais a plasticidade refere-se à qualidade que permite aos corpos a deformação por acções externas, sem ruptura e sem regressar à forma inicial.

⁷⁰ "Trata-se de ilhas de formação relativamente recente, constituídas por materiais provenientes de erupções antigas ou históricas, sobretudo andesitos, basaltos e traquitos. As condições geológicas são uniformes, predomina o basalto, e encontra-se algum traquito, especialmente em zonas de erupção. Muitas destas formações encontram-se sob camadas de cinzas vulcânicas e *polmito* (*pedra-pomes/púmice*) de origem traquítica ou de escória e *lapilis* (*bagacina*) de origem basáltica (Ricardo *et al.*, 1977)" in [www.lsilva.uac.pt/Ensino/EcoTer/Azores.doc.] consult. 05.02. 2009.

⁷¹ [http://www.carminagaleria.com/artistas/renatocostasilva.php] consult. 03.04.2012.

a fenda, a fissura pela qual se pode violar o segredo das coisas ocultas. A partir da vontade de olhar para o interior das coisas, de olhar o que não se vê, o que não se deve ver, formam-se estranhos devaneios tensos”⁷².

A curiosidade que é uma forma educada de desejo, nem sempre acata as advertências da razoabilidade e se estancada pela articulação da realidade, ou pelo medo, foge na capilaridade da fantasia.

A viabilidade hipotética de o basalto da Caldeira (zona NE da Terceira, Açores) cumprir a prestação desejada, se transformar em argila, investe-o simultaneamente nos lugares de sujeito e objecto de uma apresentação cujos valores de identidade e memória do autor – com o sentido de memória profunda, estruturante e de relação com as matérias e o meio, não apenas de acontecimentos particulares experimentados – se constroem na



Textura da rocha que desafia a curiosidade, um elemento visual muito activo, comum em todo o arquipélago.

actualização da janela temporal limitada, criando condições subjectivas para a exploração poética da matéria. A apropriação do basalto e sua integração ao nível da matéria cerâmica como experiência técnica concreta proporciona-nos uma intimidade, legitimidade e prazer enormes, ao mesmo tempo que em troca de um tempo e de um trabalho se instala como um ritual, desenhando um caminho solidário com a obra. A matéria torna-se claramente o símbolo do lugar, libertando a obra da explicitude descritiva ou mesmo evocativa, tornando o lugar intrínseco. Muitos autores (Daniel Rhodes, Brian Sutherland, Steve Harrison, Ben Richardson,...) adeptos da recolha pessoal de algumas matérias-primas referem-se a esse processo de intimidade projectando a presença fenomenológica do lugar, não só pelo fornecimento da matéria-prima, mas da contaminação e a materialização do espírito do lugar permanentemente procurado.

⁷² p.7, trad. bras, interpretando Hans Carossa, *Les secrets de la maturité* “O homem é a única criatura da terra que tem vontade de olhar para o interior de outra.” (trad. fr. p.104).

Retomar Bergson permite considerar o seu entendimento dos fenómenos da percepção; para o autor a representação do natural é um procedimento estável, na órbita das comunicações seguras, potencialmente mais atractivas e tendentes a substituir as percepções instáveis que entendem no movimento um acidente. A matéria resolve-se numa continuidade ininterrupta, de onde a limitação dos nossos recursos retira factos isolados. Esse congelamento faz da ínfima partícula a preocupação central e dá ao movimento a missão de ligar as sucessivas posições fixas⁷³ a partir das intrusões conseguidas, animando e tornando o conhecimento semelhante à realidade. Por meio desta fractura, no entanto, a divisão da matéria adquire um sobrevalor, abstracto e absoluto que satisfaz necessidades práticas, mas não o entendimento simultâneo, de que carecemos, relativo a um estado da consciência e uma realidade independente de nós. Ocorre no relacionamento perceptivo uma informação que ultrapassa a mensurabilidade da percepção ainda que o meio material não difira substancialmente da representação que fazemos dele. A intimidade da percepção confirma-se pela sua residência em memória e disponibiliza numa qualidade sensível o reconstruído num fluxo contínuo⁷⁴, beneficiando na acção do movimento compressão/distensão operado pela memória. Cada encontro ocorrido requer uma recepção dinâmica que incorpora o experimentado no presente permanentemente renovado, fazendo da permanência mutável a constante necessária da matéria.

A nossa fragilidade física associada à capacidade de pensar, permite atribuir uma conotação perene aos elementos naturais que nos ultrapassam – em longevidade, em resistência – levando-nos a concluir que a eventual supressão da nossa consciência do universo, ou o nosso desaparecimento enquanto espécie, não significa o desaparecimento de um todo, diferente e empobrecido mas ainda assim um todo, composto do efectivamente presente. Quer os procedimentos epistemológicos quer os pragmáticos requerem um enquadramento de escala e sendo significativos – ou mesmo dramáticos – ao nosso nível, tornam-se epifenómenos da escala global e da matéria.

O movimento de aquisições e contributos que funciona de modo parcelar a partir de um instinto enriquecido pela racionalidade insiste repetidamente na reflexão aparentemente desinteressada sobre si mesmo e o mundo através da matéria e das relações estabelecidas a seu propósito até se transformar em intuição. A construção bergsoniana

⁷³ BERGSON, Henri - *Matière et mémoire*, p. 228.

⁷⁴ *Idem*, p.236.

permite estabelecer um compromisso entre matéria e pensamento que instala o autor no fluxo da duração e da continuidade, enraizando, segundo a leitura de Anne Sauvignargues, em toda a filosofia do devir enquanto mudança, o surgimento do novo e a criação. A expectativa de compreender *a pedra que se faz barro* de modo contínuo integra-se na participação da continuidade, na mudança onde a duração é uma heterogeneidade persistente. Estamos habituados a que em todo o fenómeno da vida o tempo se apresente como um factor essencial, definindo a sua própria finitude e a dos indivíduos, a comparação connosco próprios torna a sua percepção facilitada; mas a escala cosmológica dá-lhe um carácter abstracto e uma natureza essencial. O tempo geológico, pela sua grandeza torna-se o mais abstracto dos tempos concretos, de certa forma mediando a relação entre ambos; nesse âmbito a duração funciona na génese das argilas como um crédito necessário para criar a mutação particular e lenta, mas mesmo anteriormente marca o resultado das erupções vulcânicas, que quando mais explosivas produzem magmas mais ácidos – potencialmente mais ricos em sílica – enquanto os magmas mais básicos resultam de erupções mais tranquilas. À frente veremos que o basalto que utilizamos é mais rico em sílica que outros, toma o nome de *latito*, mas não tanto que chegue a produzir a obsidiana, a rocha/vidro vulcânica efusiva formada do arrefecimento rápido de alguns magmas⁷⁵ com composição particular. O olhar ingénuo, que os geólogos consentirão aos leigos, permite dispor as *pedras* numa relação discreta entre a presença de sílica, construtora do vidro, e novamente a duração dos fenómenos – agora do arrefecimento, fornecendo o argumento táctil por onde passa a obra plástica antes de ambicionar de novo ao estatuto de ideia.

Interpelada pelas formas naturais a aprendizagem da matéria conduz o autor à heterogeneidade e à duração, confirmada pela viabilidade da forma artística. Esta viabilidade não é apenas, nem maioritariamente, técnica, mas antes a resolução mental que configura nesta heterogeneidade quanto à consciência a fusão de dois vectores coexistentes mas díspares, da matéria como percepção e da memória como lembrança⁷⁶. O tempo e a presença de factores múltiplos erosivos disponibilizarão, de modo incerto, a partir desta rocha, uma argila. A imponderabilidade destes factores, fortemente tipificados pelo local permite a heterogeneidade como qualidade do próprio

⁷⁵ [<http://e-geo.ineti.pt/bds/geobases/petrografia/rochas.aspx?ID=9>] consult. 10.12. 2011.

⁷⁶ SAUVIGNARGUES, Anne - "*Matière et durée*", *deux conceptions de la multiplicité*. [<http://jef-safi.net/spip/spip.php?article51>] cons. 03.01. 2012.

pensamento, implementando na obra a relação entre pensamento e matéria e configurando esta na experiência da vida.

Ocorre nestas condições um claro prazer na identificação das várias fases da matéria incluindo o vislumbre incerto daquilo que condicionalmente seria, mas nunca testemunharíamos, e que alteradas as condições nunca será. Ao contrário de um pensamento positivo analítico, esforçado no conhecimento das condições concretas e pela experiência afastando aquelas irreais, o pensamento ideográfico criativo apropria-se do núcleo essencial de que faz parte a realidade condicional e autoriza-se à ficção. De certa forma entusiasma-o mais a possibilidade de trabalhar a partir de uma imagem, individual e falível, mas sem dúvida tocante, que referimos de Bergson⁷⁷, do que aquela abstracção sumária das particulares conhecidas: “*des caractères’ ou des ‘propriétés’ stables (...) du phénomène de réalité en étudiant les constantes perceptives*”⁷⁸. A definição plástica, e filosófica, desta heterogeneidade é o acolhimento do conceito de plural, de diferente e de uma multiplicidade em acção que satisfaz afinidades individuais antes de procurar a universalidade.

A matéria percebida marcada pela quantidade, referencia-se nas unidades tácteis objectivas e descontínuas que são objecto da entropia. Nessa tipologia configuram uma multiplicidade a que chama quantitativa, por oposição a outra, qualitativa, de uma duração mutável mas indivisa e subjectiva, remetendo-nos para o plano duplo da vida, do pensamento e para a confrontação permanente entre este e a matéria⁷⁹. Enquanto interpelam o meio e a matéria, sobretudo na fragilidade das propostas, os autores dão-se conta da dificuldade metodológica que lhe subjaz e da correspondente definição de categoria, que não deixa de assinalar uma referência cosmológica e uma identidade, aguardando que a compreensão dos sentidos de multiplicidade e da respectiva interface concerte a feição quantitativa, terminada, com a outra qualitativa, renovada, permitindo o conhecimento e a identidade.

Interpretando Bergson de uma forma tradicional podemos defender a existência de uma comunicação entre as duas multiplicidades que é a própria criação, a “natureza naturalizada”. Esta interface afirma um imanentismo confirmado na afirmação simultaneamente do problema da repetição e da diferença, confrontado na transmissão

⁷⁷ Matière et mémoire, p.11.

⁷⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice – *Phénoménologie de la perception*, p. 352.

⁷⁹ SAUVIGNARGUES, Anne - “*Matière et durée*”, *deux conceptions...*

hereditária de caracteres. A vida enquanto instância de repetição conserta a evolução biológica ultrapassando a repetição de si mesmo. A matéria e a vida, incorporam os respectivos processos de putrefacção, fusão, essencialmente entrópicos, condenados a uma reorganização e a um renascimento que na criação simbólica artística produz novas formas. A individuação criada decorre de uma precipitação energética e simultaneamente ontológica, na qual a criação concreta se substitui à duração criadora em potência. A necessidade desta perda prova-se no sentido material da renovação, é a precipitação que faculta a existência da criação e sua ligação fundamentada; o processo configura a parábola em que a metafísica como intuição ocupa o ramo oposto da física, onde a psicologia duplica a cosmologia material, reservando à matéria o duplo papel de obstáculo tradicional e veículo imanente.

A esta leitura opõe-se uma outra em que as multiplicidades, qualitativa e quantitativa, coexistem segundo o modo de uma diferenciação energética difusa manifestada pelas pulsões de entropia e neguentropia simultâneas na vida, ilustradas na criação feita e em feita permanentemente. A relação entre duração e matéria não é apenas de uma extenuação, não é apenas um anticlímax de inversão, é a de uma coexistência vibrante, numa mudança que formaliza a criação na duração continuada correspondente à vida. A duração dá à matéria o tempo necessário para que seja simultaneamente tensão, relaxamento e criação encarnada.

Uma terceira leitura defendida por Anne Sauvignargues defende para as diferenças entre as multiplicidades a manifestação de dois modos temporais possíveis do impulso vital, remetendo em última análise para a diferença entre a inteligência sensório-motora que estabiliza o devir, criando a partir do zero a multiplicidade quantitativa de um lado e do outro a intuição de duração capaz de apreender o poder contínuo e indivisível do impulso criativo. A diferença entre as duas multiplicidades não se inscreve portanto na dicotomia tradicional que opõe matéria e espírito, é antes uma diferença apoiada na nossa capacidade sensório-motor e volitiva de ler a realidade que dá lugar a uma particular configuração da existência, dos procedimentos e à obra.

A multiplicidade do material argumentada na premonição do devir, na concretização do prazer estético enquanto constrói o sentido, manifesta-se particularmente adequado na nossa experiência se a entendermos enquanto identificação metafísica que desafia o concreto a manifestar-se, para que na comparação do antes e do depois o assimile, como

quem espanta um pássaro pousado sabendo que só no movimento pode conhecer-lhe a cor das penas nas asas, sendo que o maior espanto não é a efectiva prestação obtida, mesmo que a cor das asas nos pássaros seja sempre surpreendente, mas a própria dinâmica de identidade. Procuramos na rocha a sua identidade geológica, a contribuição química e física que tipifica os materiais cerâmicos, mas procuramos também sentidos da invenção a partir do que manifesta, quer dizer mais do que manifesta; estes serão hipotéticos até se provar a respectiva razão, serão só fictícios se os materiais não acompanharem a plasticidade da imaginação. Vem isto a propósito da hesitação na ordem de enunciação dos materiais produzidos com o basalto – pastas primeiro pelo seu papel estruturante, como fazem os manuais, ou enquanto fundente natural *contaminado* de ferro, mais próximo da sua composição intuitiva. Mais do que testemunhar um vidro fantástico ou uma pasta cerâmica surpreendente procurámos sobretudo a profundidade do basalto, a sua *massa* interior, um argumento justificativo da resistência na paisagem, de tal modo verdadeiro que fosse a propriedade da própria rocha. Essa objectividade que procuramos insatisfaz-se com a escolha entre uma pasta e um vidro, inibe-se ante a decisão de inscrever primeiro uma ou outra coisa porque a formulação da primeira se afigura dissimulada na segunda e sobretudo não cria em nós nenhum desejo de apontar o factor diferenciador. Olhamos para o basalto como uma rocha que podia ter sido um vidro, o seu entendimento posiciona-a na aceitação da multiplicidade e na coexistência dos materiais cujas composições produzem não só um termo, como o outro e todos entre eles.

Na atitude telúrica activa a condição relacional que visa a apresentação plástica é atravessada por uma procura e uma tentação intuitiva, independente da bagagem informativa do autor, semelhante à alquímica, que de modo inventivo sonda o natural e lhe propõe diferentes formas de organização:

*“vimo-nos forçados por diversas vezes a usar a alquimia como elemento de comparação, e isso precisamente em todos aqueles casos em que consideramos a criação artística, não no seu aspecto externo ou estético, antes no seu processo interno, o qual tem em vista uma maturação espiritual, uma transformação ou um renascimento do artista.”*⁸⁰

⁸⁰ BURCKHARDT, Titus – *Alquimia*, p. 29.

Em dissidência com uma abordagem tipicamente analítica, fortemente pragmática e metodologicamente condicionante, assistimos a uma desvinculação do sujeito que lhe permite considerar a matéria “*de um ponto de vista qualitativo, privilegiando o plano da qualidade interior da matéria, e que considera a alma materialmente, como se tratasse de um objecto*”⁸¹. Ao analisar o quadro mental da alquimia Carl Jung refere o grande interesse que os seus praticantes demonstraram pela nomenclatura, para além da experimentação química, referente não só às matérias mas sobretudo às transformações psicológicas e às narrativas simbólicas que as acompanhavam caracterizadas por particularidades mais do que *corporativas*, em prejuízo da objectividade⁸². A metodologia alquimista congregava ideias mais ou menos pessoais com estipulações filosóficas, recolhendo e exportando analogias de e para outros campos, desde a saúde à arte⁸³; ante a encriptação do texto e a obscuridade da experiência o psicólogo recorre à associação e à analogia que ao modo da psicologia analítica permitem tornar inteligíveis as práticas individuais e os seus relatos. Neste quadro mental, a *amplificatio* preenche a segunda parte do *opus* (trabalho) e constitui-se como super-interpretação até se constituir como *theoria*, disputada ou aceite inter-pares, dentro do quadro da mentalidade pré-científica que não diferencia completamente as categorias de sujeito e objecto, permitindo projectar neste, estados interiores daquele.

Cada um dos impulsos que interroga a matéria com o propósito não só de a caracterizar empiricamente, mas também de esclarecer a sua identidade, procura preencher com essa proximidade um vazio na meta-narrativa cultural, levando consigo um desejo e um risco de entropia mais ou menos irresponsável, limitado *apenas* pela ficção e a verdade dos materiais, na altura em que esta é chamada a corroborar a primeira. A referência teórica requer uma evidência material, mas a narrativa simbólica parte de uma concepção ideal anterior sobrepondo-se à prática. Quando Ostanes, referido por Zosimos de Panopolis⁸⁴ profere a instrução “*Go to the waters of Nile and there you will find a stone that has a spirit. Take this, divide it, thrust in your hand and draw out its heart: for its soul is in its heart*”, fá-lo em termos oraculares, nos quais o imperativo de comando não se acompanha da objectividade e universalidade esperadas, confirmando o preenchimento

⁸¹ Idem, p. 32.

⁸² JUNG, Carl - *Psychology and Alchemy*, p. 289.

⁸³ Vg. a segunda parte de Aurora in Artis Auriferae Quam Chemiam Vocant, 2 vols. Basel: 1593. Ref. por JUNG, C. idem.

⁸⁴ BERTHELOT, Marcelin - Collection des anciens alchimistes grecs (3 vol., Paris, 1887-1888). Ref. por JUNG, C. p. 295.

do mundo material com projecções psíquicas prolongadas até ao séc. XVIII que hoje apontamos como destituídas da confirmação experimental da racionalidade e colocamos no âmbito das construções fantasiosas.

A evolução para o conhecimento científico da realidade com explicações racionais e objectivas a partir das relações universais e necessárias entre os fenómenos, identificando as respectivas causas com procedimentos experimentais, não impede as sociedades e os indivíduos de continuarem a reagir à percepção da matéria como objecto de reflexão e como meio ideológico construtivo. Discursos ideais, com componentes míticas e poéticas, ocorrem sem dúvida em culturas e em meios sociais que não dominam o pensamento científico, ou a quantidade suficiente de informação, mas mesmo nos grupos sem estes défices, preenchem igualmente as falhas, em sentido quantitativo e qualitativo, na construção das referências afectivas, da projecção do desejo e do exercício da liberdade, enunciando discursos de possibilidade, diferentes dos discursos da necessidade propostos, por exemplo, pelas ciências dos materiais.

A referência ao mundo real e a caracterização das suas matérias rege-se pela aplicação de determinados atributos aos elementos e aos indivíduos no contexto do qual se referem qualidades plausíveis e como tal semanticamente aceitáveis. Se nos referirmos ao “peso da rocha” remetemos para um predicado aplicável àquela matéria, poderemos discutir a sua veracidade ou adequação, mas se elaborarmos acerca do seu “murmúrio” apelamos a um outro, para o qual o sentido comum nos alerta para a má formação. Nas realidades imaginadas aceitamos como plausíveis construções semanticamente dissidentes dos predicados reais e a linguagem conotativa dos discursos da possibilidade acolhe na sua largueza a não-predicabilidade verificada no contexto denotativo⁸⁵, permitindo-se carregar as tais projecções pessoais do sujeito no objecto referidas por Carl Jung. No contexto vertente estes discursos do imaginário são preenchidos pela ficção plástica e poética, noutros dão lugar a fenómenos filosófico-religiosos, sempre preenchendo uma carência espiritual e uma transcendência à materialidade. A alteração para um modo de pensamento imaginário, transporta consigo *ardilosamente* a possibilidade de combinar na mesma proposta uma entidade verificável com atributos fantasiosos, recorrendo à *translação de sentido* enunciada por Óscar Lopes⁸⁶, com a qual os mundos real e imaginário se alternam. A condição ficcional e conotativa da arte

⁸⁵ BARBOSA Pedro - *Metamorfoses do real...* p.149.

⁸⁶ Tese apresentada por Pedro Barbosa (idem) cuja origem não conseguimos confirmar.

encontra nesta liberdade de exercício uma condição necessária e retoma a alquimia como instância de diálogo entre os valores do imaginário e da psicologia (processuais e performativos) com a materialidade na percepção do mundo, no âmbito da qual aprende uma técnica mas a que associa uma *estória* e valida prestações estritamente particulares. No desenvolvimento de experimentações o contributo do basalto mostra-se mais rico e simultaneamente mais inflexível – que mais poderíamos esperar de uma pedra – no sentido em que a ligação que emotivamente construímos com base na evolução do basalto como rocha-mãe em direcção às argilas durou pouco tempo. Efectivamente o basalto constitui a rocha-mãe de algumas argilas, e embora não seja fácil nem rápida a sua metamorfose – não a referida pelos espíritos poéticos, mas a dos geólogos, que a aceitam e visitam como é, em vez de como podia ser – são usadas nas Furnas (S. Miguel) em geomedicina⁸⁷, fruto desse laboratório geológico no qual “*a génese de montmorilonite pode (...) resulta(r) da alteração subaérea ou subaquática, em meio alcalino, de cinzas, vidros, tufo vulcânicos ou ainda de rochas vulcânicas efusivas*”...⁸⁸. A experiência posterior de construção de uma pasta cerâmica utilizando o basalto como parcela considerável, identificaria desde logo a carência absoluta de plasticidade vinda de uma argila e um factor determinante para a diferenciação estreita, entre a cerâmica e o vidro⁸⁹. A outra inflexibilidade do basalto é a caracterização por uma presença significativa de ferro, tido como estigmatizante nalgumas utilizações: “*all iron containing materials are regarded as ‘impure’ by industrial and commercial potters whose chief aim is the production of white wares (...) In working with high iron materials it is obvious that the only dark glazes can result (...)*”⁹⁰ justificando em parte a sua negligência na tecnologia. Essa identidade química não escapa ao olhar objectivo dos geólogos e à sua imaginação. Por um momento as duas, uma a do geólogo, outra a do ceramista, coincidem e fundem o imperativo e o condicional do verbo ser.

A formulação prática das pastas basálticas naquilo que a rocha é pressupõe então, no mínimo, a combinação desta rocha com uma argila segundo proporções que dependem sobretudo da conformação futura e secundariamente da temperatura e texturas desejadas. Quando o par argiloso é a bentonite isso representa a combinação e o

⁸⁷ SILVA, J.; GOMES, C.; ROCHA, F.; - *Portuguese Clays used in Geomedicine...* p. 315 ss.

⁸⁸ GOMES, Celso - *Argilas o que são e para que servem*, p.116.

⁸⁹ Na ciência dos materiais esbateu-se a fronteira entre o vidro e a cerâmica dando lugar à vitrocerâmica. Do ponto de vista da nossa percepção da Natureza, tem a maior importância poder desenhar uma linha contínua entre a cerâmica, estrutura tipicamente cristalina, e o vidro, tipicamente amorfo, utilizando diferentes quantidades ponderadas dos materiais e um processamento adequado dos mesmos.

⁹⁰ ENGLAND, Ivan in *Pottery Quarterly*, p.51.

aprisionamento de materiais gémeos, cuja exposição parcelar aos factores diagenéticos (vg. condições químicas hidrotermais) os coloca em *tempos* geológicos diferentes. A pasta cerâmica que os combina disponibiliza a partir da temperatura de sinterização, a reunificação e um reacerto da matéria com o tempo. A obra preenche também uma expectativa de reversibilidade e comunicação renovada e enquanto certificação transfere para si o estatuto da matéria.

Os estudos geológicos como os de R. Merriman, I. Bobos e C. Gomes, M. Amouric⁹¹ fundamentam esta transformação do basalto em argilas e se na sua frente colocarmos a composição do basalto obtido revelara-se a sua versatilidade para a imaginação da matéria, caucionadora da imaginação da forma. A aptidão para a integração de compostos diferentes que resultam em outros tantos produtos é comum, mas a confrontação com as respectivas materialidades é sempre iluminadora, como se o propósito de ser vidro ou cerâmica não pudesse ser-lhe indiferente. A utilização desta rocha na composição de um revestimento vítreo, apropria-se dessa qualidade para montante, para o espaço das possibilidades que é aquele da liberdade, onde a pedra sobre a qual se caminha, podia ser um vidro, aceitar a nossa intervenção e docilmente adquirir outro brilho e suavidade⁹².

Enquanto saltamos de uma rocha para outra, à vista do mar largo que envolve e limita, que a ela se opôs e condicionou a lava formadora, não conseguimos esquecer essa contingência, a versatilidade de ser um corpo físico podendo ser outro e carregar simultaneamente o particularmente analisado e o todo vocacionado.

Como regra geral na produção de pastas cerâmicas utilizam-se os respectivos componentes secos e em granulometrias finas, embora alguns inertes, normalmente chamotes⁹³, possam ser usados em dimensões superiores a 1 mm. Este protocolo ao nível técnico não merece por parte dos autores especial justificação⁹⁴ parecendo ser do

⁹¹ *The influence of volcanism and tectonic setting on the genesis of clay minerals*, pp.59-7; *Present-day formation of clay minerals in the Furnas fumaroles, São Miguel Island, Azores*, pp. 215-218. *Clay study in an altered basalt from Morocco*, pp.23-26. *Todos em 1ª Latin American Clay Conference*, Funchal 2000.

⁹² Existem de resto vidros vulcânicos naturais formados em condições particulares nos “mesmos” campos geológicos, tomando o nome genérico de obsidiana.

⁹³ Pastas cerâmica, predominantemente de alta temperatura, cozida e triturada a baixa granulometria, adicionada às pastas com função anti-plástica ou aos vidrados com função textural.

⁹⁴ “A preparação das matérias-primas é indispensável, porquanto as argilas, caulinos e outras (...) não se podem aplicar tal como se encontram na natureza. É necessário proceder à desagregação e limpeza./ A desagregação tem por fim reduzir o volume das matérias e a limpeza destina-se a retirar impureza (...) A

bom senso que a mistura e dispersão das parcelas de materiais diferentes é facilitada por essa dimensão. Enquanto as argilas têm, regra geral, uma dureza baixa no seu estado de mineração conseguindo-se dimensões impalpáveis⁹⁵, as sílicas, apesar da dureza, dão a expectativa de uma mistura simples, por termos delas a experiência das areias, a maioria dos restantes componentes são obtidos a partir da trituração de uma rocha, a sua adição requer a respectiva trituração, realizada por meios mecânicos, o que acontece com o basalto. Assegura-se em contrapartida a composição típica do componente, sem outras contaminações que as de jazida natural.

A apresentação física dos materiais e sua manipulação é quanto a nós muito significativa, certamente no sentido técnico, mas sobretudo ao nível processual e semântico, onde a experiência se impõe junto com alguma reflexão a seu propósito. O valor dessa reflexão pressente-se, deseja-se no sentido em que o esforço do trabalho, envolvendo sempre a vontade a ele associada, e apesar da sua crescente desvalorização desde a revolução industrial, se constitui como um imperativo da condição humana, como tal preenchendo também aquelas condições em que é produzido mecanicamente. Na cominuição da rocha os processos manuais são de reduzida eficácia, como se a matéria resistisse mais à medida que perde a sua integridade física e a força típica se mantivesse concentrada em cada nova porção de matéria triturada: *"Em geral, a energia requerida para fragmentar uma porção do material é proporcional à nova área específica produzida, assim o tempo e a potência gastos aumentam quando as dimensões são reduzidas"*.⁹⁶

Apesar de encontrarmos um fornecimento fiável numa exploração de basalto, foi necessário moer a brita fina para obter granulometrias mais reduzidas de modo a que os componentes da pasta cerâmica se homogeneizassem mais facilmente – a alternativa seria recolher o pó resultante do corte da serra de pedra. A entrega a este processo e a resistência efectiva da matéria impõe leituras que decorrem do estado físico e da sua percepção repercutindo-se na obra final, enquanto transformação que liga as duas realidades. A heterogeneidade e individualização dos componentes, isto é, ver a rocha enquanto tal, possuidora de características próprias, inibe a nova instância: a terra

desagregação pode ser manual ou mecânica" CARDOSO Armando in *Manual de Cerâmica*. Lisboa: Livraria Bertrand, sd. p. 104.

⁹⁵ As argilas possuem elevada percentagem de partículas com dimensões entre 0,1 e 10µm (microns).

⁹⁶ PUKASIEWICZ, Anderson G. - *Tecnologia dos Processos de Fabricação IV, Materiais Cerâmicos* [<http://www.jmcprl.net/PUBLICACIONES/F17/CERAMICA/ceramicaPortugues.pdf>] cons. 04.02.2010.

calçada incluindo restos de formas vivas só adquire a textura que convida e aguarda a nova planta quando transformada pela cava e gradagem; a rocha de basalto no seu lugar acolhe imediatamente apenas os atributos semanticamente plausíveis que estiverem de acordo com a percepção que temos dela.

O trabalho requerido ao autor justifica-se no contexto da imaginação científica ou poética, enquanto realidade a construir e enquanto esperança, constitui o salvo-conduto de passagem na porta para o *mundo referencial*⁹⁷ convertido no movimento centrípeto a partir da matéria do mundo - os barros e as areias quando homogeneizados e amassados em pasta ganham o amorfismo que se disponibiliza para a procura da forma nova. O percurso entre mundos diferenciados alimenta-se de significados psicológicos tornados metafísicos com a capacidade de expandir o valor materialmente considerado. Há nesta redução a pó a “*destruição da natureza antiga e o renascimento numa outra forma de ser*”⁹⁸, fazendo da divisão material a disponibilização para geração *ex novo*, mediante a passagem à condição de infinitude, não só espacial mas também temporal, uma desobrigação com as formas, quer as passadas quer as futuras, presente no “Livro de Areia” de Borges⁹⁹, e declinada de modo diverso na narrativa longínqua da porcelana que sensibilizou Hans Carossa¹⁰⁰ relatando o longo repouso do caulino e das pastas porcelânicas como condição para a particular fineza do material e delicadeza da peça final.

Em vários locais do Japão (Sarayama; Koyshibara) são usados pilões hidráulicos¹⁰¹, feitos de pinho e montados ao longo das ribeiras, onde os ceramistas moem as argilas (ferrosas) locais. O método, o ritmo (sonoro e anímico) são indissociáveis das próprias formas não só de um ponto de vista sócio-económico, mas sobretudo a partir de um ponto de vista estético exterior, por preencherem com uma articulação particular a relação do operador/autor com a matéria-prima:

⁹⁷ FONSECA, Irene F., p. 145, remetendo para Óscar Lopes [<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/8565/2/2554.pdf>]. Consult. 17/10/2012.

⁹⁸ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – *Dicionário dos Símbolos*, p. 547.

⁹⁹ “porque nem o livro nem a areia têm princípio nem fim. (...) O número de páginas deste livro é exactamente infinito. Nenhuma é a primeira, nenhuma a última” BORGES, Jorge Luís, p. 72.

¹⁰⁰ Les secrets de la maturité: extrait de journal d'angermann (trad. Fr. 5^a ed.). Paris: Éditions Stock, 1941, p. 80, cit. por G. Bachelard - *La terre et les rêveries de la volonté*, p. 88.

¹⁰¹ O pilão está montado no extremo de um braço, apoiado num ponto médio enquanto uma concha escavada no outro extremo recebe água corrente. Quando cheia a concha desce para o respectivo lado levantando o pilão e perdendo a água que faz cair o pilão sobre a argila.
[<http://www.youtube.com/watch?v=h2ATZLr1eS4>] consult. 28.07.2012.

*“As you come down from the mountain pass into the valley, you first hear the echo of the water-powered karausu used to pound the clay. The silence between each echoing thud is terribly long. Only a little water trickles along the channel from the river to the crusher. There is no need for things to be done in any rush, however, and it seems as though it is only our hearts that find it hard to wait. But it is because there is this gentle rhythmic sound that this village exists. If some busy-sounding machinery were to be introduced, the all place would fall into disarray.”*¹⁰²

Parte do estatuto que a matéria natural tem na cerâmica decorre do facto de estar associada a um grau relevante de experiência estética do natural, ou tendo nela através da forma percebida sempre uma referência, mas à medida que o processo artístico avança juntam-se-lhe sem grande rigor metodológico contribuições intrínsecas desta fase. O processamento, que ao envolver o indivíduo significa directamente algum grau de penosidade, tende a juntar elementos potencialmente reflexivos e enriquecedores, em que a operação passa de instrumental a institucional *“les rêveries de la volonté ouvrière aiment les moyens autant que les fins”*¹⁰³, para projectar de seguida já na forma construída a agressividade onde encontra o desejo. Neste salto conceptual, o trabalho qualifica-se como termo de criação de uma verdade arrancada à ficção e de proximidade da essência, que apesar de poder ser posta em causa em cada novo projecto – o estado natural da procura – concede ao autor um expediente de acesso, um cabo que o prende de uma realidade primária, a experiência do natural carente de codificação, a outra ainda em construção e portanto inexistente. A obra prometida a si próprio torna consequente o encontro anterior com o natural, aproveita o grau conceptual a que tenha chegado pelo processamento, incluindo o trabalho e os meios, prolongando-se na interpretação do objecto e no refluxo que causa o seu entendimento.

A divisibilidade da matéria é uma hipótese de acção e um poder exercido com maior ou menor eficácia; sendo o seu resultado inteiramente decorrente da acção, não pertence à própria matéria mas ao espaço que ocupa e à sua presença nele, *“La matière étendue, envisagée dans son ensemble, est comme une conscience où tout s’équilibre, se*

¹⁰²Matsukata 1955, pp. 15,16, cit. por MOERAN, Brian - *Folk Art Potters of Japan: Beyond an Anthropology of Aesthetics*, p.90.

¹⁰³BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, p. 41.

compense et se neutralise”¹⁰⁴; a pretensão de quebra desse todo (dureza, volume) faz-se a troca de uma energia sob a forma de trabalho de que dependemos para ruptura da unidade natural e para a imposição do intervalo que separará cada partícula da contígua conferindo a mobilidade sobre que assenta a homogeneização com outra. Não obstante a sua redução não é completa, o objectivo não é o nada, é antes um *mundo novo* feito a partir deste¹⁰⁵ com recurso à essência da rocha salvaguardada na sua caracterização química e validada por uma técnica, isto é, de um modo racional de interpretar a matéria, decorrente de uma aprendizagem.

O valor psicológico do trabalho deve poder ser lido no contexto da dificuldade do mesmo, não enquanto valor em si mas enquanto condição a ultrapassar e representação de resistência da matéria à intenção do autor, que a cada momento pode entender ser essa uma dificuldade maior do que a razoável para o cumprimento do projecto. Ao persistir apropria-se psicologicamente do novo estado e autoriza-se à nomeação de novos conteúdos, porventura imaginativos. O *opus* (trabalho) alquímico é neste caso a oportunidade de reformulação e criação a que se submete também o próprio interveniente, conjuntamente com a matéria, reorientando o valor desta e destacando-a do caos. Sobre a matéria natural projecta-se um valor imaterial imediato que é o conhecimento da sua potência, mas é o *opus* que a faz passar pela fase de *nigredo*, impondo-lhe a perda estatutária de anteriores valores morfológicos – como acontece na calcinação e na fusão, embora a ilustração não se imponha. A partir do despojamento nihilista encontramos a matéria-prima, criada e logo diferente da natural, ela sim racionalmente fundamental e manipulável em ordem à *conjunctio*, conciliação dos opostos e dos improváveis que pede ao alquímico a interiorização psicológica e profunda consciência do processo.

No pensamento alquímico a pulverização e a putrefacção equiparam-se, garantindo a “*morte dos corpos e a divisão das matérias do nosso composto, que as leva à corrupção e as dispõe para a geração*”¹⁰⁶. A construção cultural dos símbolos precisa desta simplificação, do transbordo em que a imagem narrada é especialista, percorrendo distâncias experimentais consideráveis e que o interlocutor que procura um sentido

¹⁰⁴ BERGSON, Henry - *Matière et mémoire*, p. 247.

¹⁰⁵ “só acredito neste mundo e nos que a gente faz a partir dele” Óscar Lopes cit. p. FONSECA, Irene F., p. 145, [<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/8565/2/2554.pdf>]. Consult. 17/10/2011.

¹⁰⁶ PERD PERNETY, Dom Antoine-Joseph – *Dictionnaire Mytho-hermétique*, Paris, 1787 ; reed. 1972, ref. por CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain - *Dicionário dos Símbolos*, p.547

fundamental, profundo, em muitas circunstâncias aceita. Apesar da generalização na equiparação das operações que admite conjuntamente a fractura da matéria, a sua decomposição orgânica, a cinza remanescente da combustão ou a volatilização se apresentar excessiva a uma interpretação analítica, simbolicamente ilustram o propósito de terminar um estado para recriar outro. Perante uma barbotina de porcelana em preparação, à vista da matéria, também Hans Carossa¹⁰⁷ alude a uma percepção de duração obscura e perturbada, de decomposição e fermentação; da metaforização em movimentos sistólico e diastólico – Carossa era médico de formação – desestruturação da matéria em pó e reorganização, com novos materiais, numa sintonia visível no movimento líquido com um rasto de bolhas. Ainda que a biologia não participe directamente nesta mutação da matéria – o que faria do recurso à imagem da fermentação um recurso parabólico da comunicação – o olhar de um ponto mais recuado e mais abrangente observa nas forças que processam e modificam a rocha as ferramentas da física e da química, muito reduzidas na sua diversidade, comprimindo, fracturando, expondo a condições químicas favoráveis os materiais anteriores aos percepcionados. Visto a partir desse ponto distante, a opção coloca-se ao nível da aceitação da aplicação dessas ferramentas nos campos geológico e biológico: um cósmico, de grandes massas e enorme grandeza, outro microscópico, oportunista, fatal e urgente; ligadas por um decurso de tempo que de tão diferente grandeza parece outra categoria.

Num argumento que no seu conjunto se revê no atomismo vitalista, Diderot argumentou a possibilidade racional de pensar a unidade da ciência a favor de uma nova filosofia do conhecimento. Ao longo do seu pensamento¹⁰⁸, tomando os exemplos da digestão e da fermentação, sob a forma de uma apologia da hegemonia da química, o filósofo usa estes processos como paralelismo para a conversão da matéria insensível noutra viva, defendendo a manifestação das diferentes propriedades da matéria em função do estado em que é considerada:

“Cest pourquoi la mixtion ne crée rien, mais elle fait apparaître des propriétés qui restaient inactives ou virtuellement efficaces, dans les atomes

¹⁰⁷ Les secrets de la maturité: extrait de journal d'angermann (trad. Fr. 5^a ed.). Paris: Éditions Stock, 1941, p. 80, cit. por G. Bachelard - *La terre et les rêveries de la volonté*, p. 88.

¹⁰⁸ DIDEROT, Denis, “Le rêve d'Alembert” (Ed. electronica, Christophe Paillard) in *Oeuvres complètes de Diderot*. Paris: Éd. Assézat Tourneux, Garnier Frères, 1875, tomo 2, pp. 122-181.
[http://classiques.uqac.ca/classiques/Diderot_denis/d_Alembert/d_alembert_2_reve/d_alembert_2_reve.pdf] consult. 02.02.2011.

*dispersés. Le matérialisme de Diderot satisfait alors au principe rationnel selon lequel (...) la vie est extraite de la matière, et non créée.”*¹⁰⁹.

Ao argumento não daremos uma extensão maior do que aquela que serve uma perspectiva de unidade da sensibilidade, sem significar uma única identidade. No artigo acerca da porcelana (*Porcelaine de la Chine*) assinado por Montamy na *Encyclopédie* de Diderot e d'Alembert¹¹⁰, apesar da crescente racionalização mantem-se esta mesma afinidade com a fermentação e a putrefacção, com as justificações anímicas, como a que elege as águas pluviais dos equinócios como as mais adequadas à fermentação, o estágio mínimo de seis meses, humedecendo ciclicamente as porções, antes da sua utilização, bem como a integração de uma parte da pasta prévia naquela a preparar, replicando a técnica da panificação. As qualidades técnicas e morfológicas da porcelana; a sua posição no *leque* das outras cerâmicas; o seu conhecimento a que a Europa chegou apenas no séc. XVIII, envolvendo a sua composição importada em mistério e *adivinhação* das partes omissas, são factores onde se desenvolve facilmente o imaginário e onde o mítico secreto preenche as lacunas.

Todo o processo de diagénese das argilas é, como referido, uma combinação de condições que consideradas à escala própria convidam à aceitação da afinidade dos processos e à percepção das ferramentas comuns de acção da Natureza. Acções físicas e mecânicas, reacções termodinâmicas e químicas, tão comuns que se dirá que o escopo analítico das ciências exactas é um diferenciador insuficiente. A unidade sistémica procura fornecer a visão do todo, garantindo um salto metafísico e promovendo na concertação de sentidos o que o conhecimento especializado retalha. A sua familiaridade e a declinação do respectivo exercício no cenário do tempo qualificam esses fenómenos em termos que os expõem atractivamente a uma leitura espiritual, integrando a estrutura cultural individual e colectiva. A invernagem que *secretamente* confere plasticidade às pastas e o vagar necessário novamente na secagem das formas produzidas, permitindo que as partículas encontrem um novo equilíbrio e integridade, remete para a necessidade absoluta de incorporar o factor tempo, supra conceito da duração e da espera, concedido ao caulino no ajuste da matéria em mutação, ”*dans le*

¹⁰⁹ MARTIN-HAAG, Eliane - *De la revalorisation de la chimie de l'Encyclopédie au Rêve de d'Alembert, ou de G.-F. Venel à Diderot*. [<http://www.univ-paris-diderot.fr/diderot/travaux/revseance3.htm>] consult. 03.02.2011.

¹¹⁰ O autor baseia o artigo nas cartas e demais obra do padre Dentrecolles um importante divulgador da técnica da porcelana na Europa, a par de Ehrenfried von Tschirnhaus, no início do séc. XVIII. [<http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?p.12:106.encyclopedie0311>] cons. 20.01.2012.

rêve cosmique du potier, la mine d'argile est un immense pétrin où les terres diverses se brassent et se mêlent aux levains.”¹¹¹. A espera e a invisibilidade comprometem-se por semelhança em inúmeros contextos míticos, avizinhandos-se do segredo que acolhe a narrativa, tornando a inteligência solidária com o entendimento da matéria e a sua mutação em vez de estritamente técnica.

Um dos protocolos comuns para a afinação da composição de materiais compostos a partir da ponderação relativa dos seus componentes consiste na combinação de três ou quatro destes, de modo a cobrir as variantes de quantidade possíveis de um modo sistemático e que graças à representação gráfica que muito auxilia o processo, recebe o nome de diagrama ternário ou quaternário respectivamente. Sendo essencialmente uma ferramenta racional, o seu lado processual não deixa de disponibilizar leituras para os indagadores dos sinais da matéria. As leituras são de carácter técnico, antes de mais, relativas às propriedades físicas das pastas ensaiadas, demonstrando o respectivo comportamento térmico, cromático e complementarmente plástico. O modo progressivo e sistemático como é feito mostra por outro lado a própria matéria em mutação, alinhada racionalmente segundo a mesma disposição, de um alvéolo para os vizinhos, dependendo da direcção da progressão¹¹². Nessa demonstração, cada amostra tem valores muito próximos do seguinte, mas no seu conjunto produzem um manifesto dinâmico, animado pelo mesmo sentido cinético com que a imagem engana o olhar quando mostradas com pequenas diferenças a uma cadência de 24 vezes por segundo. Este movimento pode ser entendido como uma resposta ao trabalho do ceramista, é uma reacção da *terra* que se contorce e muda, demonstrando que toda a acção é consequente, fazendo dela uma parceira activa, cujo espírito se há-de manifestar de novo enquanto textura inesperada, enquanto movimento aleatório e imponderabilidade relativa da imagem final.

As condições de percepção táctil da matéria enunciam uma condição relacional do indivíduo com a sua envolvente numa condição particular de proximidade em que a vontade acciona a intenção específica e o colocam na efectiva disponibilidade que inscreve os sujeitos num espaço comum. Há na visão uma primazia fisiológica e cultural que nos leva a dizer na linguagem comum que conhecemos uma coisa só a partir deste sentido; o olfacto e a audição têm um funcionamento remoto, enquanto no

¹¹¹ BACHELARD, Gaston – *La Terre et les rêveries de la volonté*, p. 89.

¹¹² Vd. estudos do material em anexo, p. 353 ss.

tacto nos deparamos com um requisito presencial extremo que acciona alertas primários, ao colocar simultaneamente indivíduo e objecto ao alcance um do outro, expondo a própria vulnerabilidade do primeiro como condição para a efectivação da percepção. Isso não impede que com base na discriminação digital, construamos, recorrendo à memória, uma base de dados com valores e particularidades específicas, que contribui para a consciência de si, do outro, e da própria fronteira que constitui a integridade física de cada um.

A avaliação desse encontro com a matéria cria uma adjectivação de binómios extremos – dura vs. macia – algo grosseiros, burilados por uma gradação descritiva – mais texturada do que – uma experiência específica simultaneamente térmica – uma peça húmida está também demasiado fria para ser cozida – que a linguagem das palavras inunda e converte. A apreciação inicial dá primeiro indicações grosseiras da resistência da matéria, da ductilidade que os ceramistas aprenderam ser negociável ao extremo ou omitida em função da prestação formal desejada, elevando depois para um grau mais delicado e acedendo a um vasto leque de experiências intermédias, no duplo sentido do valor e da interposição entre matéria e autor. O prolongamento do contacto, não só temporal mas também reincidente, fornece da resistência enquanto parte da reacção múltipla do material, sinais da energia requerida, do trabalho necessário ao exercício de um domínio que se pretende efectivar, bem como das incapacidades e contradições. O reconhecimento da matéria exterior e do trabalho adequado despendido a partir de uma capacidade aumentada pela aprendizagem, clarificam o sujeito como dinâmico e promovem o sentimento de si que o autor projecta na forma.

A afirmação do autor ganha portanto um objecto, na configuração específica dessa imagem, transforma uma luta e uma incerteza internas num projecto exterior *”desde que a mão toma parte na fabulação, desde que as energias reais são empenhadas numa obra, desde que a imaginação actualize as suas imagens, o centro do ser perde a sua substância de desventura. A acção torna-se imediatamente a fonte da desventura.”*¹¹³

Este olhar sobre o significado da matéria que procura nela próprias justificações para a acção e significados consolidantes prévios à intenção formal, por rigor da informação e consequência para com a progressão dos gestos, não pode apenas encantar-se com a *descoberta* do extraordinário, do acolhimento à configuração matériaca menos comum –

¹¹³ BACHELARD, Gaston – La Terre et les rêveries de la volonté, p.26, trad. livre.

o discurso da natureza é o da viabilidade ordinária e do aproveitamento das condições suficientes ao qual impomos a leitura estética. Prescindido o *voyeurismo* da metamorfose do basalto em bentonite, a participação da rocha faz-se de acordo com o arquétipo da pasta cerâmica, com o contributo da argila em cujo contexto encontra uma herança cheia de particularidades associativas, num momento de compromisso entre o sólido e o líquido. À incorporação do basalto sob a forma de areia fina e à argila, mais macia na desagregação e suave ao toque (odorífera), sucede o compromisso com a água que a torna suspensora dos inertes permitindo o estado físico plástico, e homogeneizando as condições do informe. A maior parte dos materiais cerâmicos não são hidrossolúveis, nem esta é tecnicamente uma propriedade vantajosa. Sólidos à temperatura e pressão ambiente, tomam a água por veículo, dispersando optimamente graças ao compromisso coloidal¹¹⁴ que estabelece com os silicatos de alumínio, adoptando um estado fluido viscoso, progressivamente plástico e sólido na proporção inversa da presença de água.

Podemos entender como condição prévia nas fases anteriores, chamemos-lhe de desejo da rocha, a sua integração técnica e conceptual numa elaboração criativa que transfere dela a contribuição insuspeitada, contra-intuitiva, que cerca pela interrogação e a experimentação todas as matérias e não apenas as directamente indutivas que espontâneas ou naturalmente se oferecem à imaginação industriosa. A surpresa da sua viabilidade e do seu contributo fecham a abóbada sob a qual se cria, compondo também, o quadro mental do maravilhamento que alimenta o prazer estético.

Não só a pasta cerâmica é um produto elaborado, como o estado que tecnicamente viabiliza a forma assume um intervalo particular intencional na dinâmica da matéria – a terra natural seca, húmida, ou *lamacenta*, difere da pasta que é um composto mais ou menos desviado da sua *vocação* natural quando conduzido pela amassadura ao estado expectante da forma.

Constatando a possibilidade da conformação cerâmica nas fazes seca, plástica ou líquida, a conformação surge como uma aparente inevitabilidade e não uma especial afinidade com um elevado teor de humidade. As conformações espontâneas são

¹¹⁴ Nos materiais coloidais as partículas são maiores que as moléculas produtoras das soluções verdadeiras, mas demasiado pequenas para se depositarem pela gravidade. Para uma explanação sintética mas abrangente vd. [<http://cftc.cii.fc.ul.pt/PRISMA/capitulos/capitulo3/modulo6/topico5.php>] consult. 20.01.12.

possíveis quer na retenção de sedimentos argilosos quer na accidental prensagem de argilas cujo estado físico pode evoluir até à secagem; quando apropriadas pelos autores as pastas são submetidas a um método de conformação próprio de cada projecto ou o mesmo configura um resultado particular se a opção for intencionalmente aleatória. De todo o modo verifica-se essa condição de necessidade entre o estado físico e a viabilidade da conformação para cada objecto em particular, correspondendo a uma determinada presença de água, mediante a qual se apaga a forma intrínseca para acolher aquela imputada.

O olhar científico poderá pois ultrapassar a dicotomia intuída, cooperante ou conflituosa, de que fala Bachelard “*saisir une sorte de coopération de deux éléments imaginaires, coopération pleine d’incidents, de contrariétés selon que l’eau adoucit la terre ou que la terre apporte à l’eau sa consistance.*”¹¹⁵ desde que não perca as prerrogativas imagéticas a que se refere de seguida no âmbito das lutas dos materiais, entre uma capacidade de absorção e outra dissolvente, trocas infinitas inscritas pela via da psicanálise no sentimento humano e na metáfora impressa na matéria.

O lugar do imaginário material que a pasta ocupa é confirmado pela progressiva capacidade técnica e criativa que as abordagens iniciais não distinguem facilmente, incorporando com dificuldade o valor do trabalho que o permite. Tal cumplicidade entre a pasta e o pensamento é preenchida pela matéria prototípica na qual se equilibram a resistência e a docilidade projectando de modo perfeito os desejos de aceitação e de repulsa¹¹⁶, de resistência e de quebra em cuja diferença inscrevemos todas as dificuldades da divergência experimental: demasiado...macia, dura, lenta, rápida, ultrapassado pela actualização do desejo de ligação à referência ideal. A referência a paradigmas, quer ideais quer materiais, parece todavia enfrentar a enorme crise da diversidade e do debate, da multiplicidade antagónica, obrigando a que expressões como “*Les beautés matérielles et les beautés des formes s’attirent. La pâte parfaite est alors l’élément matériel premier du matérialisme*” tenham que ser entendidas como concepção ideal e relativizadas no próprio contexto conceptual de cada autor. A concretização das relações entre pasta e forma será sempre funcional, de adequação entre as potencialidades e a expressão procurada, obviamente particularizadas em cada caso. O valor arquétipo da pasta justifica-se enquanto conceito ideal não apenas pelo

¹¹⁵ BACHELARD, Gaston - *La terre et les rêveries de la volonté*, p. 75.

¹¹⁶ Idem, p.79.

casuismo técnico e diversidade do trabalho cerâmico mas porque os programas individuais inúmeras vezes exploratórios, diríamos contemporaneamente exploratórios e indigitados na procura e na dúvida sistemática, conformam a própria ideia, algumas vezes em contra-mão com o tecnicamente razoável e experimentado. Apesar dessa distinção o seu valor de tangibilidade coloca-a permanentemente na condição de criadora em si. A sua potência arquétipa que adquire a especial mais-valia reflexiva na validade operativa progressiva, isto é, torna-se tanto mais significativa quanto mais experimentada e desafiada for, manifesta-se no que Bachelard chama o *cogito pétrisseur*¹¹⁷, forma de particularização do pensamento directamente dependente da acção, estruturado por Maine de Biran no séc. XIX, a favor da qual argumentámos a propósito da dinâmica da performance. No seu sentido íntimo em que o Eu como vontade e como esforço se exerce frente a um mundo que lhe opõe a sua realidade e resistência¹¹⁸, esta concepção profunda, que de novo remete para Bergson, intui um Eu implícito que procura e consegue a sua explicitude não só através das atitudes reflexivas de análise e meditação, mas particularmente pelo esforço perceptível nos procedimentos dos quais decorrem a construção do objecto e em que o autor identifica a obra inexistente até à sua intervenção e que agora nomeia como sua.

2.4. Da imposição da matéria

As impressões, no sentido mecânico, e modelações promovidas a sinais morfológicos de uma linguagem em permanente construção, desempenham na extensão das suas possibilidades um papel muito importante no problema da identidade, na identidade do lugar e com o lugar, como assinalámos anteriormente. A mesma sinalização torna-se ainda mais pertinente quando essa morfologia é atribuída a um material que apresenta uma valência técnica. Na sua utilização converte-se pelos termos da composição artística e as figuras da linguagem, tomadas na parte ou no todo, em sentido directo ou paradoxal, adquirem uma particular significação quando envolvem o próprio lugar de recolha de matéria-prima. Tal decorre do facto de juntar ao maior ou menor nível de

¹¹⁷ Idem, p.80.

¹¹⁸ DUPUIS, Michel - À propos du sentiment biranien de l'existence. pp: 159-176.

experiência estética o compromisso processual, a certo termo confundido com intuição, assumidamente solidária, e a noção clara da pertença a uma entidade abrangente e comprometedora como demonstração de um todo dinâmico, simultaneamente resultado e fundamento de uma relação com uma fase da Natureza.

Essa experiência, sendo intrinsecamente pessoal, desdobra-se por vezes em colectivos pedagógicos particulares. A sua riqueza reside concretamente nos meios sumários de produção, na relação com o barreiro enquanto *locus* dramático, na produção expedita e quase sempre com uma cozedura precária da forma cerâmica. Uma das oficinas experimentais da conferência do World Crafts Council na Bélgica em 1988 inscreveu-se nesse espírito e juntou uma dezena de ceramistas, recolhendo e preparando de modo primário, num exercício de reacção rápida, uma semana, ao confronto com o espírito do lugar, com a sua escala e despojamento, a verificação da sua pertinência pré-textual. Ao resultado técnico e à qualidade formal podemos guardar reservas, mas a validade imaterial infiltra-se em produções



posteriores, Experiência pedagógica, Dartmoor, 2005, Reino Unido oportunamente explorando condições de maturação suficientes. Da mesma forma, num contexto de comunicação diferente, se inscreve a experiência pedagógica desenvolvida em Dartmoor, Reino Unido¹¹⁹, envolvendo jovens do ensino secundário na recolha de percepções evidentes da acção do fogo nas argilas e rochas, evocando no registo tátil, compactações geológicas autonomizados de grandes lapsos do tempo; ainda que sem um desígnio artístico formal, a acção favorece uma consciência de afinidade e de pertença, de onde se recolhe a própria inscrição do indivíduo numa compressão do tempo tangível. A mesma linha de valor presidiu ao projecto “*Le Ventre de la Terre*” conduzido por Thiébaut Chague em 2006 no *Parc des Ballons des Vosges*, reunindo alunos de diversos níveis, etários e técnicos, compaginando a escultura monumental e a pequena figura, o património e o espírito mineiro. Em todos estes exercícios toma-se a responsabilidade e o desejo de alimentar encontros de síntese (particularmente com os

¹¹⁹ SINCLAIR, Charles - On the Moor. *Ceramic Review*, 218, Março/ Abril, 2006.

mais novos) entre a procura artística e a evocação dos compromissos da matéria em mutação¹²⁰.

O confronto aberto com a matéria aparece como uma fase evoluída do envolvimento cerâmico. Explorações da forma e do lugar, com cargas conceptuais prévias ou posteriores, proporcionam de certa forma



Le Ventre de la Terre, colaboração de Thiébaud Chagué, Saint-Pierre-sur-l'Hâte, França 2006

legibilidades mais imediatas e percepções facilmente discutíveis. Pretextos como os que alinhamos anteriormente desenhavam com a matéria um triângulo em torno de um eixo, impondo a atenção sobre aqueles vértices, cujo desenvolvimento e carga faz, por via de uma persistência e amadurecimento no médio, deslocar a atenção para este mais telúrico, carregado de uma massa introspectiva e fundamental. A Neil Hoffmann colocou-se uma necessidade introspectiva pessoal decorrente da sua interacção com o material enquanto oleiro “*the thing that got me moving (...) was an interest in what I felt around my engagement with clay as thrower, where (...) I began to think somewhat of the difference between me and the material I was working with.*”¹²¹. As suas preocupações dissociaram-se da preocupação técnica e formal estrita para reflectir em torno da sua identidade profunda e do seu posicionamento cronológico enquanto ser.



Neil Hoffmann , *Common Matter 1*, Moving Ground Series IV; *Common Matter*, #5, 2009 series, dolerito e cerâmica, 50 cm comp.

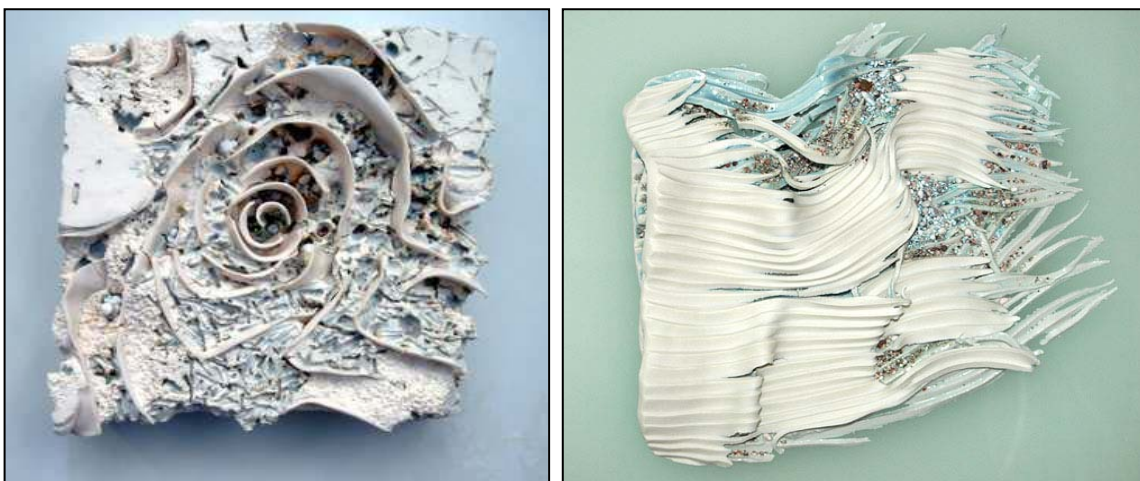
¹²⁰ Projecto “*Le Ventre de la Terre*” Saint-Pierre-sur-l'Hâte, 2006. [www.parc-ballons-vosges.fr/.../download.php?...] consult. 17.04.2009.

¹²¹ DUNN, Glen - ...the guts of it..., *The Log Book* , 20-2009, pp.17-20.

Nesse movimento o autor quase prescinde do uso pasta cerâmica argilosa para o tratamento térmico do dolerito, rocha da mesma família do basalto embora intrusiva, confrontando-se e a nós próprios com massas primordiais. Se atribuímos à lava e à própria rocha sinterizante o grau zero, reconhecendo-lhe um absoluto carácter hostil, este seria o grau um, *a manhã* do arrefecimento, prévio ao acordar das células. O autor parece desejar a certificação testemunhal, a progressão a que chegou desde as associações esféricas (celulares?) anteriores, apagando a construção técnica típica, abrindo caminho a uma aparente imponderabilidade e à dúvida metafísica.

“...the softening, the melting and the moving of affected substance. My works become an abstraction of natural phenomena as I combine materials with nature's might. I choose a methodology for making that is analogous to nature's way of amending matter - moving beyond technology and words to find primal expressions of life.”¹²².

A expressão complexa dessa relação tem outro exemplo paradigmático num conjunto de trabalhos de Jenny Beavan¹²³, “The Cycle of Healthy Water” 2001/ 2, cuja interpretação não nos remete para a narração imagética de qualquer lugar, Bodmin Moor onde vive e trabalha ou qualquer outro, porque a indagação que propõe é voluntariamente omissa a esse nível. Sem sinais fáceis de identificação geográfica ou lembranças de um certo romantismo pitoresco, as suas peças decorrem do modo particular como os barreiros



Jenny Beavan, *Whorl*, caulino, moloquite, vidro e vegetação; *Energised water*, 2010, porcelana, vidro, areia e calhaus rolados. Montagem sobre vidro, 35 x 35 cm.

¹²² [<http://www.australianwoodfire.com/cataloguePage.php?aid=15>] consult. 18.04.2011

¹²³ [<http://www.studiopottery.co.uk/images/Jenny/Beavan>] consult. 22.05.2011

locais de caulino impressionaram a artista, da aprendizagem que representaram enquanto demonstração da mutação geológica, ao mesmo tempo que se comprometem com os modos de vida circundante. Preferencialmente a ceramista desenvolve um corpo experimental cuja reincidência nos leva à vizinhança do símbolo, sem a pretensão da exclusividade, à percepção da alma, verdadeira *anima* no sentido clássico do termo, manifestada pela matéria na constatação do constrangimento e através dos respectivos modos tácteis. A sua necessidade de expressão não dispensa uma experiência contínua e a demanda das marcas de identidade que sendo de si mesma, autora, são simultaneamente de identificação com a matéria.

A legitimação que a autora procura decorre do compromisso morfológico entre a intimidade material e o processo. Os modos de verter nessas inquietações o estar da vida natural tal como encontrada, abre mão de um controlo técnico standardizado e perfila o paradoxo artístico de saber que sendo sensível a composição dos elementos recolhidos, a sua reprodução objectiva é insatisfatória porque não perfaz a carga epistemológica da experiência estética original ou porque não satisfaz a apropriação autoral. Obriga por isso à indagação das acções experimentais que possam surpreender de novo, de forma equivalente, e confirmem o prazer do encontro com a enunciação particular da forma, uma categoria de preocupações encontrada grosso modo na sensibilidade e nas manifestações propostas pela *arte povera*, *land/ environmental art* ou pela *mono-ha* japonesa; não devemos precipitar-nos satisfazendo-nos com a sua classificação formal no âmbito de uma história das linguagens menosprezando a sua busca de sentido. A relação dos autores com os respectivos materiais obedece a dinâmicas individuais de cujo exercício decorre longamente, obedecendo a uma maturação que passa pela novidade e estranheza, pela categorização e atribuição de papéis aos elementos.

Constatamos neste contexto marcado pela materialidade, que o discurso se veicula segundo formas que supletivamente chamamos abstractas, prescindindo da representação intencional e da prévia indexação, como condição do surgimento de outras residuais, dando a impressão que todo o debate e dúvida se deu, persistente, repetida e sistematicamente, até acolher por fim a forma disponível, secundarizada – por isso encontramos as mesmas preocupações, e prazeres, em ceramistas cuja obra é uma tigela, um monolito, a decomposição subtil do brilho colorido de um vidrado. Mas como acontece em “*Areshima Series*” de Bernard Dejonghe, não encontramos nas propostas a diletância da aleatoriedade, antes a concisão manifestando a sua própria

necessidade e
suficiência¹²⁴, recuperando
uma proposta da
fenomenologia hegeliana.
A grande contenção formal
que propõe sugere uma
percepção imediata, como
se houvesse uma razão
métrica entre aquela e a
apreensão do seu conteúdo
- pelo contrário a
compactação discursiva



faz-se acompanhar de uma Bernard Dejonghe, *Areshima Series*, 2003. 12 x 125 x 70 cm.

lentidão na permeabilidade e a sofisticação exuberante dos revestimentos vítreos apenas
se auto satisfaz e contem, dando margem a hipotéticos conteúdos nunca desvendados,
nunca esclarecidos.

Apelar na obra deste autor à evidência no sentido forte é, segundo Arnauld de L'Espine, inscrevê-la na categoria de verdade, não num sentido relacional de adequação a um enunciado, mas imposta pela própria presença, anti-narrativa ou metafórica, mergulhada numa pressão que a confronta consigo própria e por cuja insistência e auto-referenciação se torna metafísica. Transportada pelo tratamento hiperbólico da matéria, parece ela própria, oportunista e excepcionalmente, ter-se apoderado da forma que a serve. A referência só se completa nas propostas materialistas com o paradoxo sustentado na necessidade simultânea do casuísmo, pleno de argumentos morfossintáticos e o desejo de universalidade desta epistemologia da matéria, convictas de que os elementos convencerão o observador a jogar a interpretação no campo proposto, como quem convida a sentir aquilo e no modo que o autor sente defendido parabolicamente em *Vem (Carmita) ao Cabo ver o vento*.¹²⁵

Um outro exemplo da relação extrema a que conduz a apreensão da matéria é dado pelo trabalho desenvolvido por Kumano Kurouemon. O termo toma aqui o seu sentido

¹²⁴ L'Espine, Arnauld de – The evidence of Bernard Dejonghe's Briedf Forms in *Ceramics Art and Perception*, 59, 2005, p.28-32.

¹²⁵ Vd. pp.1 e 311.

operativo, mais do que o formal, embora deste ponto de vista o autor se inscreva no espaço ambíguo ditado pela semelhança com a cerâmica tradicional japonesa. Produz objectos semelhantes a taças de *sake* ou chá, garrafas e potes com recurso a vidrados tradicionais, nomeadamente aqueles que decorrem da longa deposição de cinzas sobre os engobes feldspáticos brutos, mas numa escala demasiado grande, e portanto não-funcional, mas igualmente sem a monumentalidade que faria delas esculturas (na leitura imediata ocidental) e portanto (in)acomodadas na própria dúvida *taxonómica* intrínseca da cerâmica. Do ponto de vista operativo, a sua introspectividade é da maior exigência. Segundo Peter Ujlaki¹²⁶ o autor perfilha um protocolo singular que o leva não só a recolher ciclicamente materiais locais, como ao seu cozimento num forno a lenha *anagama* (de câmara única) a temperaturas de pelo menos 1500°C. Considerando estes dois focos fundamentais, a elaboração da forma e o seu revestimento aparece relativamente secundarizado – considerando satisfeitas as qualidades refractárias, o que por si só justificaria um longo desenvolvimento – como se decorrentes naturais *do ofício*. Ao justificar a importância dessa fasquia Kurouemon envolve-se numa referência mítica: "*Did you know that the temperature found inside an active volcano (...) is 1520° C? And that it is in this environment that soil and rock, the basis of all existence, are formed?*"¹²⁷ Esta referência remete de modo prático para o esgotamento da capacidade fundacional das matérias que compõem a pasta, do forno e do próprio combustível. Claramente o autor acredita poder capturar na obra a fisionomia da fronteira, que regista não só a respectiva condição geológica passiva, mas acolhe sobretudo o empenho



Kumano Kurouemon, *Sake Cup*; vidrado Oribe, 8,1 x 9,6 cm

¹²⁶UJLAKI, Peter - Kumano Kurouemon, a clan of one ...in *Ceramics Art and Perception*, 2004, 58, p. 25

¹²⁷ [<http://www.kumano.info/content/kumano-writings/kumano-philosophy.htm>] consult. 09.09.2010

incondicional do sujeito e a procura até à exaustão da forma dessa essência, mais do que da prova. A forma dessa essência tem paredes grosseiras e uma paleta negociada entre as argilas ferrosas e os revestimentos *shino*¹²⁸, onde se verificam esporadicamente vestígios de outros óxidos corantes ou precipitações acidentais de matérias acumuladas no próprio forno e das atmosferas desenvolvidas.

Note-se o entendimento que este resultado representa relativamente às malgas que Steve Harrison¹²⁹ levanta na roda e vidra de *celadons*¹³⁰ azuis após ter recolhido e triturado demoradamente os caulinos e feldspatos inesperadamente identificados. Cada resultado ultrapassa a sua particular prestação técnica concreta, no sentido em que é a sua síntese que concerta os tempos, geológico e processual, progressivamente autonomizados do lugar geográfico para se tornarem uma questão em si. A harmonização simultânea da matéria e da forma pressiona os limites da primeira que responde eventualmente através da falência e quebra; os portefólios não costumam incluir trabalhos a que chamamos ensaios, estudos, tentativas, mas são essenciais não apenas no sentido da progressão do conhecimento que conduz aos trabalhos escolhidos, como ainda afirmação abrangente do pensamento e perscrutação da alteridade enquanto crítica da evolução e presença em compreensões holísticas de complementaridade e interdependência.



Steve Harrison, 2008, grés porcelânico, vidrado de cinza (c. 15 x 8 cm)

A capacidade de considerar e incorporar essa experiência particular sem necessidade de assimilação ou destruição representa um modo crítico de entender também a nossa relação com a Natureza.

¹²⁸ Revestimento feldspático bruto, vitroso, acetinado ou brilhante que na permuta com o suporte ferroso desenvolve regiões de cores laranja a castanho, outras de cinzento a preto, decorrentes da retenção do carbono. São em regra isentos de cálcio e contêm apenas a sílica feldspática e argilosa. São aceites como expressivos os enrolamentos, fendilhados e poros que decorrem de usos relativamente aleatórios, permitindo interpretações abertas. [http://digitalfire.com/4sight/glossary/glossary_shino.html]. Cons. Out.2011.

¹²⁹ Look Who's Throwing Stones - Towards a local terroir based aesthetic in [<http://www.hotsticky.com.au/articles/LookWhosThrowingStones.pdf>] consult. 03.09.2010.

¹³⁰ Vidrado de origem oriental para alta temperatura, obtido pela redução do ferro e cuja paleta vai desde o verde-claro ao azul acinzentado.

A fusão define o limite da matéria – nossa frágil persistência na tangibilidade dos sinais - com o qual se contacta ao ultrapassar a noção técnica de aquecimento¹³¹, na direcção da fusão dos minerais e do significado das pequenas diferenças geológicas em que a terra se justifica e aceita a participação na raiz antiga do mundo. Testemunhar esse ponto, mesmo que ao contrário dos vidreiros os ceramistas não manipulem a matéria em fusão, corresponde a incluir-se nesse limite e no primórdio a partir de onde tudo se fez, a partir de onde tudo se pode fazer.

O trabalho de Rafael Pérez explora uma particular relação entre a matéria e a forma. Nas expressões artísticas, como também nas técnicas em sentido estrito, é comum observarmos percursos de complexidade crescente que a partir de certa altura ganham uma segurança e certeza que lhes permite tornar-se progressivamente simplificados e claros. Inúmeros factores de ordem intelectual, emotiva e técnica concorrem para o desenho dessa *curva* de acção, levando a que em percursos artísticos longos, as melhores obras escondam técnicas complexas convertidas em aparentes ligeirezas que lemos como provas de maturidade do discurso: “*with ceramics, the creative process is strongly linked to the learning process (...) it is not only about the ‘tasks’ but also about the ‘how’ it can become the creative vehicle in itself and one becomes allied with the material...*”¹³². O autor parte da técnica conhecida como *nerikomi*¹³³ mas estabelece condições específicas para as pastas de tal modo que uma delas, normalmente a escura,



Rafa Pérez, *Untitled* (sd.) 52 x 40 x 16 cm.; *Untitled 25* (sd.) 24 x 18 x 10 cm.

¹³¹ Entrevista com Pierre Chaigneau, catálogo “*Sculpture de verre*”, Museu de Nice, Março 1994 in VIATTE, Germain, p.72.

¹³² BEVIS, Helen – Rafael Pérez Fernandez. *Ceramics Art and Perception*, 82, 2010, p.11.

¹³³ Termo e técnica de origem japonesa em que se empilham pastas cerâmicas de duas (ou mais) cores intercaladas, prensadas e estendidas como lastras que depois de cortadas evidenciam a estrutura laminar e se usam para conformações aditivas ou à lastra.

se apresente sobrecozida, permitindo dizer que o enunciado final incorpora um comportamento que apenas indirectamente comanda. Esse compromisso satisfá-lo, chama-lhe surpresa, e dá a cada peça uma marca de aleatoriedade e espontaneidade falsas: *“It is not just a natural landscape, because it is directed by me. I have created the cuttings from the beginning, but still the aspect of surprise is always present, because what happens in the kiln is unpredictable.”*¹³⁴ A aparente desordem ou incompletude é, em nosso entendimento, sobretudo a conformação admitida pela matéria no compromisso sofisticado que produz simultânea e ambigualmente pintura, escultura, instalação, objecto... graças ao que parece ser um processo “progressivamente dissipador do sentido da cerâmica”¹³⁵. A criatividade, e o prazer norteiam a pesquisa que ocupa o reverso da curiosidade e o artista transita para esta posição alegadamente transgredindo o conceito tradicional, leia-se histórico, da técnica; mas devemos lembrar que esta, para todas as expressões da arte, ganhou desde há muito um carácter verdadeiramente instrumental, fazendo com que a cada obra possa corresponder uma caracterização técnica, distante de uma figura ideal estigmática. Outra forma de abordar o compromisso da forma com a matéria parece-nos decorrer de alguns trabalhos de Marc Leuthold, onde o confinamento desta naquela dá lugar a um fenómeno de transbordo semântico e percepção da matéria.

Os desenvolvimentos que propõe arriscam-se no território em que a noção de matéria não se reduz à ilegibilidade remanescente ou à não-prevalência da forma, pelo contrário, a série “*Wheel(s)*” joga grande parte da sua semântica elaborada no sentido formal estrito¹³⁶. A proposta afirmativa desse conjunto de peças defende uma polissemia, que em vez de decorrer de uma versatilidade flutuante e subjectiva apodera-se da



Marc Leuthold, *Violet Wheel*, 2004, cerâmica

¹³⁴ Rafael Pérez [<http://www.ceramicsnow.org/rafaperez>] consult.05.02. 2011.

¹³⁵ Idem.

¹³⁶ Vd. CUTAJAR, Mario - *Marc Leuthold's Good Form*. Everson Museum of Art, Syracuse, New York, Out/ Nov. 1999. [<http://marcleuthold.com/everson/>].

energia criadora anterior à objectivação nas coisas secundárias, advindo-lhe daí uma presença mística e a divisibilidade em potência de concretização indeterminada: “*Mauve*¹³⁷ radiates an energy that could be read as inward-flowing and centripetal, or outward-moving and centrifugal, while the central opening remains the heart of the work, drawing the gaze toward a space of calm contemplation”¹³⁸

O compromisso entre a forma e a matéria é íntimo no sentido subjectivo de muitos autores, verdadeiro rastilho para apresentações com carácter narrativo ou que se detêm no seu limiar, mas sempre defendendo e reportando-se-lhe na razão para fazer, ou para fazer de determinado modo concreto – sendo o modo concreto e particular a única forma de fazer. As qualidades tácteis e plásticas concretas veiculam gestos de conversão que ultrapassam a representação, são de certa forma menos intelectualizadas, dirigindo-se com o seu peso à satisfação da intimidade com a experiência do natural, criando na autonomia a identidade da forma; os autores expressam-no: “*To get the full implications of gesture there is a need for three-dimensionality. The energy expressed in the flow of water in nature is an example of gesture. (...) I am not interested in creating an illusion of space. The clay form for me is a gesture, which carries color in the thickly applied slips*”¹³⁹ No registo da experiência da Natureza é o modo concreto de produção da artista que consolida uma aprendizagem, aprofunda um sentido de pertença e de identidade, quer do artista quer da matéria pela qual toma o referente. Em parte aceitamos a sua transfiguração em verdadeira entidade cujas condições de sobrevivência são definidas pela própria.



Susanne G. Stephenson, *Garden Cage IV*, 2010, 53 x 37 x 7,5 cm.

¹³⁷ A peça surge com diferentes nomações.

¹³⁸ COOPER, Ivy – *Cosmic Clay in Sculpture*, vol.30.5, June 2011, p. 43. Washington DC.: Sculpture Magazine.

¹³⁹ Susanne G. Stephenson. [http://www.stephensonceramics.com/susie_gallery9.php] cons.. 01.02.2011.

3. O argumento da forma

3.1. Considerações gerais

A reflexão em torno da cerâmica que tem na Natureza a sua temática passa neste capítulo por uma análise das formas produzidas, pela razão simples de que o propósito de concretizar uma ideia, quer por razões de partilha, quer de confrontação pessoal com a sua entidade, requer a respectiva materialização e portanto a aquisição de uma forma física. Do compromisso lógico de formular uma ideia objectivando-a pelo ordenamento decorre o carácter de necessidade da forma e o produto dessa acção é o modo segundo o qual se manifesta a ideia, não decorrendo daqui uma sequência cronológica e metodológica em que após configuração mental o conceito *desça* ao nível técnico para produção.

A nossa abordagem parte do contacto com a obra cerâmica de cuja leitura decorrerá um prazer estético remetendo-nos o seu aprofundamento para outras áreas de reflexão, para complementos essenciais e para a definição do seu valor. Ao definir o modo como o meio material é ordenado¹ em compromisso com os materiais e processos na produção de obra que pretende ser representativa de um pensamento pessoal, essa escolha dos materiais, métodos e combinações do processo cerâmico misturam-se com o pensamento intuitivo e com a acção de onde decorre um sentido. A análise formal é por isso o modo de fraccionar a apresentação e uma competência fundamental para a fruição do objecto artístico, conscientes sempre que no momento seguinte pediremos a consideração da matéria com que foi construído, observaremos as trocas de sinais entre a mão que age comandada consciente e inconscientemente pelo cérebro, aguardando a avaliação que desencadeia a correcção do procedimento, a que chamamos técnica, bem como do conteúdo resultante das convenções culturais e da história nelas projectadas.

A relação de necessidade entre a ideia, a intenção ou a necessidade, e a forma produzida remete-nos para a observação do conceito aristotélico que considera a materialização da essência e da substância primária das coisas o objecto da arte, implicando a forma

¹LANE, Peter, *Ceramic Form*, p. 14.

interna e a forma externa na procura de uma unidade necessária: a forma interior assume-se como imperativo organizador exibido pela forma exterior, ao mesmo tempo que esta detém morfologias expressivas que a tipificam e habilitam à remissão para o mundo natural. Na medida em que a forma exterior é projectada pela estruturação dos princípios internos torna-se difícil a separação dos dois níveis da forma. Na elaboração do objecto artístico ou poético assistem prerrogativas de transgressão, reconhecidas ao criador das formas poéticas como *dom da natureza* ou *loucura*, justificando pelo seu efeito expressivo² a composição aparentemente irregular. No seu contexto algumas interpretações são directas, porque descritivas ou funcionais, pressupondo uma concordância de aptidões técnicas e eficácia narrativa, mas podem ocorrer na linguagem artística formulações contraditórias, parabólicas ou irónicas destinadas à colocação dos postulados, as dúvidas e as reflexões que constituem o próprio sentido espiritual da arte.

O estudo das formas, que a tradição kantiana considera antes de mais experimentações do mundo, recorre ao juízo estético como um dos seus modos de experiência. Se as formas da nossa representação sensível e intelectual das coisas e dos seres correm o risco da distorção relativamente à sua verdadeira essência, a arte tem o privilégio de criar as formas para as quais o conteúdo não é uma matéria estranha, em vez disso uma proposta própria produzida pelo Homem em simultâneo com a forma, designando bela aquela que pela sua percepção intrínseca suscita um prazer desinteressado. O que faz com que uma forma seja assim classificada é a sua adequação às nossas faculdades de apreensão, apresentando-se-nos uma coerência de sentido no interior da própria liberdade de imaginação e configurando uma finalidade autónoma.

As tentativas de objectivar a análise da arte levaram a que se procurasse justificar toda a dimensão da obra a partir da sua estrutura formal, incluindo o material, a experiência do artista, o conteúdo ideológico e o sentido metafísico da obra, elaborando na unidade das respectivas contradições³. De modo diferente Souriau⁴ embora concebendo na ciência da forma a essência da estética, distingue entre a forma primária, intrínseca e puramente estruturante, da secundária, segundo a qual interpretamos a obra fazendo-a

² Aristóteles – Poética, 1455a); 1460b) ref. p. GOLDMAN, Alan - *The Aesthetic Value of Representation in Painting*, pp.297 ss.

³ Georg Lukács surge na frente deste esforço, referido por Tom Rockmore in COOPER, David – *A Companion to Aesthetics*, p. 270.

⁴ SOURIAU E. - *L'avenir de l'esthétique. Essai sur l'objet d'une science naissante*. Paris: Félix Alcan. 1929

representação do real ou do ideal. As propostas estruturalistas de Focillon⁵ entendem o conteúdo como um dado formal impossível de interpretar fora da linguagem particular do seu género artístico e do total da obra, que ultrapassam em muito uma geometria fantástica. A forma é para o autor uma vocação da matéria reforçada pela reversidade do seu processamento.

Sem pôr em causa o rigor necessário no tratamento do objecto material, encontramos diversas vezes com fenómenos de interpelação a experiências sensoriais diferentes - do tempo para o tátil, da cor para a música - justificadas no seu sentido perceptivo directo e na relação dos elementos para que remetem. A legitimidade dessas correspondências baseia-se no mesmo tipo de relações entre elementos sensoriais, tornados plásticos, onde as estruturas de relacionamento se desmaterializaram considerando-se por si próprias. Quando a percepção dessa forma provoca em nós uma emoção estética estamos em condições de identificar a obra de arte através do que Clive Bell designa “forma significativa”. O valor da significância criticado pela sua fundamentação redonda, apesar de trabalhar em defesa de um enunciado empírico, apela em última instância a uma validação metafísica dobrada sobre si própria “*the formal significance of any material thing is the significance of that thing considered as an end in it self*.”⁶ mas que defende a forma artística quer de um relativismo abrangente quer de uma comparação que a secundarize.

O corpo do objecto artístico, bem como de outras experiências estéticas, é percebido através de uma forma que enquanto conceito geral inclui elementos simples; Dabney Townsend⁷ equipara-os aos sintagmas da língua, mas tais elementos considerados individualmente têm eles próprios inevitavelmente uma forma cuja elementaridade é já uma construção criadora da realidade. O pendor analítico da forma é sublinhado pelo seu termo complementar, o conteúdo, em conjunto com o qual, na esteira semiológica⁸, compõem o signo, ao mesmo tempo que encontramos equivalência com o par significante/ significado. Para a análise dos termos do discurso artístico é importante que tenhamos presente a solidariedade que liga a forma e o conteúdo enquanto termos

⁵ FOCILLON, Henri – *A Vida das Formas seguido de Elogio da Mão*, p. 55 e ss.

⁶ BELL, Clive - *Art*. [http://www.gutenberg.org/files/16917/16917-h/16917-h.htm#Page_38] consult. 11.01.2012.

⁷ TOWNSEND, Dabney - *Introdução à Estética*, p. 76.

⁸ Roland Barthes, subscreve a teoria de Hjelmslev segundo a qual o signo é composto por um significante e por um significado correspondendo respectivamente ao plano da expressão e ao plano do conteúdo, cada um deles distinguido por dois níveis: o da forma e o do conteúdo. *Elementos de Semiologia*, p. 33.

analíticos e funcionais, inscritos na frente e verso de um mesmo plano, em que as acções numa das faces alteram inevitavelmente a outra, o que nos impede de ter verdadeiramente leituras de cada um separadamente. Forma e conteúdo percebem-se em conjunto, embora do ponto de vista lógico e abstracto (de certas linguagens) em rigor um não implique o outro. A relação necessária (ou possível, à luz da interpretação) entre uma forma e um conteúdo decorre da maturação da respectiva estrutura cultural, num sentido amplo, que tem mais afinidade com a imaginação, a comunicação e o percurso histórico, do que a instituição de um código pronto. Paralelamente as propostas artísticas da contemporaneidade reclamam a falência da simetria entre a forma e o conteúdo, propondo que os vários conteúdos dependam do receptor intérprete⁹ e das respectivas capacidades.

Neste quadro analítico convém lembrar permanentemente que tratando do objecto artístico, a relação entre a forma e o conteúdo é particularmente plástica, definindo-se muitos dos valores formais no contexto total da obra e podendo alterar-se em novas formulações. A redução dos elementos convencionais corresponde a uma necessidade das artes-plásticas recentrarem e reavaliarem o seu discurso em torno de novas reflexões e o desempenho de papéis diferentes.

As considerações acerca da forma artística não organizam o seu objecto segundo uma listagem denotativa, antes consideram a sua natureza e estruturam análises que consideram o próprio objecto artístico, como faz Dabney Townsend¹⁰, traçando perspectivas com primado na imitação, na expressão e na imaginação. A utilização de formas reconhecíveis na arte e a atribuição de um propósito nesse recurso fez com que se visse na imitação um valor e um princípio para os objectos estéticos. Essas reflexões fazem parte do pensamento grego, nomeadamente Platão, Aristóteles e Plínio, e foram aceites até ao séc. XVIII com o advento das novas perspectivas da racionalidade, a atribuição ao sujeito de um desempenho na elaboração e ordenação do mundo, das ideias e das experiências.

As teorias da imitação partem da distinção entre a forma representada e o objecto real, da existência inicial e independente deste em relação àquela, de onde decorre um termo de referência, ascendência e um estigma da mimetização como valor. Em favor da

⁹ ECO, Umberto. *As formas do conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 66.

¹⁰ TOWNSEND, Dabney - *Introdução à estética*, p. 88.

utilização de formas representativas do mundo real lembra o autor as teorias da alegoria e a existência de vários significados para uma representação, sendo possível construir com certa composição vários discursos dependentes de outras tantas interpretações, somados os sentidos particulares que dada forma pode ter em contextos diferentes.

O núcleo da reflexão parece-nos no entanto dever ser dirigido à adequação do conceito de imitação aos objectos estéticos representando formas do mundo real, pela referida ascendência que cria da forma real sobre a forma representada e sobretudo pela deslocação dos termos de avaliação. A experiência estética radica na obra em si, ou noutro fenómeno percebido, que nos comunica um sentido e um conjunto de ideias, de modo claro ou não, de modo unívoco ou múltiplo, de modo temporalmente evolutivo: "O ponto de partida de todos os sistemas de estética tem de ser a experiência pessoal de uma emoção peculiar. Aos objectos que provocam esta emoção chamamos "obras de arte"¹¹. O sinal da obra que cria no observador determinada reacção é primário e prevalece sobre o rigor de representação ou a qualidade técnica com que foi feita. Mesmo no pensamento formalista de A. von Hildebrand gravitando em torno da procura de leis universais que definam a obra de arte tornando-se leis da forma, se considera a relação essencial que a forma tem com a espontaneidade do sujeito¹² e com a visão, assim como a relação deste com a matéria.

Na esteira dessa abordagem podemos considerar as mutações decorrentes da cópia e da representação como sinal claro de uma tipologia autónoma da forma, isto é do absoluto do original artístico colado ao valor transformativo e da aquisição dos valores próprios da forma representante face ao objecto representado independentemente do grau de similaridade que as percepções de um e outro nos facultem. O processo de produção da forma de representação, termo que preferimos claramente a imitação, envolve normalmente a utilização de meios e matérias diferentes dos que espontânea ou intencionalmente deram lugar à forma representada. Mesmo no mimetismo mais fechado, em que o contributo da realidade pode consistir no fornecimento do modelo vivo, é impossível desagregar da obra final a experiência processual, muitas vezes a verdadeiramente relevante; e ainda que limitando o seu valor por ser incerto, que chegue ao público o recorte de composição deliberado, o diferente peso relativo dos elementos

¹¹ BELL, Clive, *Art*, Londres, 1927, cap.1, [<http://www.gutenberg.org/files/16917/16917-h/16917-h.htm#>] consult. 11.09.2010.

¹² von HILDEBRAND, A. – *El problema de la forma en la obra de arte*, p.12.

associada à construção da cor, reclamam uma objectivação específica e um valor de manifesto primordial. Sem prejuízo daquelas representações em que o objectivo é a produção de sinais visuais equivalentes aos produzidos pelo real sem outra significação, em que da apreensão da matéria e seus procedimentos decorre um prazer de autoria técnica, cuja qualidade é evidentemente variável e avaliável, elencar as características que conferem qualidade artística é pois outra reflexão em que a forma sendo constitutiva e essencial não é exclusiva.

Alan Goldman¹³ perspectiva três tipos de desenvolvimentos para o valor da representação: a mais-valia do conhecimento do objecto adquirido através da representação pictórica relativamente àquele decorrente da percepção natural; o modo como a observação da pintura altera o modo de percepção visual dos objectos do mundo real; a ênfase do exercício da imaginação que a representação proporciona. A afinidade que encontramos nas três direcções de respostas beneficia de alguma elasticidade de interpretação dos conceitos a que não é estranha também a persistência das práticas da pintura face às mutações culturais e tecnológicas, num contexto de evolução da ideia de pintura. Nesta perspectiva tomamos consciência que limitada à imitação (*mimésis*), a representação não poderá dar aquilo (o conhecimento) que o real não dá, a cópia não poderá dar mais e é limitada pelo original. Neste caso a representação mimética ganha especial valor como preenchimento da ausência, identificando na representação o objecto inacessível, como referia Aristóteles¹⁴, produzindo por si igualmente e de modo autónomo um grande prazer, proporcional ao grau de similaridade mas de onde transparece sempre um papel de sucedaneidade. Ultrapassar esta limitação significa sempre dar algo que fazendo parte das qualidades do original a sua aparência não fornece, com isto valorizando a representação para lá do original, e portanto o diferente. Significa ao mesmo tempo que a representação não está em vez do real, na sua falta ou em alternativa, mas está cumulativamente – e isto é particularmente verdade quando quer a acessibilidade ao real quer a sua representação por meios técnicos é (mais) fácil. Mesmo concedendo tempos ilimitados às duas operações, existe na transposição representativa diferentes graus de elaboração mental que converte a realidade numa gradação de valores íntimos da afinidade perceptiva que lhe conferem uma qualidade apreciável. A fluência nesse código de soluções, por

¹³ GOLDMAN, Alan - *The Aesthetic Value of Representation in Painting*, pp.297 ss.

¹⁴ *Poética*, 4.1448b12-17), ref. p. Goldman, *Poética*, 4.1448b12-17).

exercício de realização ou de leitura, transfere para a prática da observação do real modos e aptidões de outra maneira inexistentes, enriquecendo essas capacidades. Simultaneamente a diferença entre a representação e o real cria o hábito de ultrapassagem e apropriação de um espaço de fractura entre os dois; esta ponte antes inexistente e o objecto artístico a que conduz são operações fundamentalmente dinâmicas, mentais e inventivas.

Esta concepção clássica merece no entanto que se dê atenção à apropriação dos sinais do modelo e à conversão dos mesmos na representação do material disponível (conhecimento). Não podemos creditar a pintura representativa com o ónus do conhecimento esperando ingenuamente que ele se cumpra simplesmente no modo instantâneo como a pintura se apresenta – nem o facto de representar garante o conhecimento¹⁵ - ao representar, as artes plásticas adicionam o visível necessário para mostrar o invisível. Todavia a representação pode funcionar como conhecimento se for antecedida pelas outras operações da aprendizagem, exercício e reflexão, culminando na pintura; do lado da fruição espera-se outro tanto, o melhoramento das condições que permitem a leitura – leia-se interpretação - se não prévio, posterior, fazendo com que o conteúdo e metaforicamente a forma se vão enriquecendo no decurso do tempo. No conjunto de todo o processo, a pintura enunciada remete-se ao seu valor simbólico, pleno de conteúdo mas infindável na exigência formal.

O desejo e a capacidade de conhecer não têm uma satisfação fácil nem simples, não obstante todas as ferramentas que disponibilizam informação, fazendo da comunicação a base de uma potência sempre crescente, a nossa capacidade de apreensão não se alterou nos últimos milhares de anos e funciona melhor se exercitada. A disponibilidade de uma grande quantidade de informação, não garante por si o conhecimento do seu conteúdo; o acesso desde um ponto A a um ponto B de um modo diferente, várias vezes mais rápido que um modo anterior, não significa que conheçamos o espaço entre os dois pontos e o seu conteúdo - embora percorrer essa distância no modo lento tradicional não seja também seu garante.

Considerando a referência na representação, a forma artística fica instituída como linguagem de formas, para quem as convenções e os símbolos, representando ou

¹⁵ O entusiasta da *painting by numbers* [<http://americanhistory.si.edu/paint/introduction.html>] consult. 30.09.2010, conhecerá pouco do respectivo modelo, como de resto acontece noutras ferramentas de auxílio à representação.

imitando o mundo real¹⁶, sustentam um tipo de imitação, servindo de veículo de uma ideia ou emoção e como meio necessário para compreendermos, o mundo e a nós próprios.

A ponte que construímos para a concepção da obra e da forma como relação fundamental entre duas mentes, ou de uma consigo própria, com ênfase para a expressão da ideia desloca a tónica da enunciação de uma ordem absoluta para a ordem individual. A interpretação que enquanto tal faz da ordem universal está marcada por vínculos de natureza física e emocional, estrangimentos culturais e contratuais, onde a mente passou a ser considerada como um conjunto de ideias inatas ou decorrentes da experiência e associadas de modo natural ou adquirido. O modo de se dar a conhecer passa pelo encontro ou elaboração coerente de um conjunto de símbolos, através e na medida das formas de expressão que constituem a obra, permitindo a comunicação. A sua residência no indivíduo e a credibilidade da energia emotiva permite que a elaboração se faça de modo autónomo primeiro e eventualmente automático. Deslocando a atenção da ideia para a expressão obtemos facilmente diferentes níveis de conteúdo, independentes da intenção, acentuando a responsabilidade do observador, que deve dominar o código e acreditando que a ideia existe no objecto, independentemente da sua efectiva e completa leitura.

Paralelamente a esta vertigem automatista a teoria da expressão concebe dois tipos de estados mentais, sendo um desconexo, instintivo e primário, enquanto outro caracterizado pela capacidade que temos de produzir imagens, processar e evocar essas imagens sob novas formas¹⁷, de modo coerente e estruturado. Este estado é responsável pela relação categorial das imagens em torno da memória, do raciocínio e da imaginação, entre o real e o irreal, onde a amplificação da noção de si próprio se faz condição da identidade na medida em que alimenta a projecção na compreensão, renovando continuamente a recordação no raciocínio. O prazer estético conforma-se nesta fruição da própria actividade mental e não do objecto material resultante, apesar dos argumentos físicos abundantes, que a intuição tem a capacidade de dar forma ao sentido, exprimindo as faculdades da mente.

¹⁶ TOWNSEND, Dabney, p101.

¹⁷ Idem, p.104.

Uma reacção contra esta dependência dos símbolos é proposta pela valorização da imaginação, aproveitando exactamente o corte aberto na solidariedade entre a forma e o seu modelo para lhe conferir um sentido positivo e contrariar o peso teórico das estruturas anteriores, ultrapassando a conotação negativa que a ilusão, logo o engano e a futilidade, representavam. Uma nova abordagem da imaginação ganhou peso com o romantismo, associada à exaltação introspectiva e formalização da subjectividade. A teoria da imaginação postula essencialmente o uso da capacidade representativa das formas recorrendo às qualidades secundárias da realidade dadas ao sujeito através dos sentidos, mas de um modo abrangente inclui os resultados das acções processadoras dos níveis mais ocultos da mente. O desenvolvimento da psicologia veio estruturar a invocação dos dados profundos e complexos do sujeito, sendo que a afirmação da imaginação se faz em redor de um resultado colocado além da regra e da explicação teórica e como categoria de denominador comum para a forma proposta, pressionando a estética filosófica contra a metafísica da imitação e a epistemologia da expressão.

Sem abordar as qualidades intrínsecas da forma artística, Dabney Townsend fornece grandes vias de relacionamento com a experiência estética pela via dos objectos artísticos. Defendendo que a incompatibilidade das explicações dadas pelas teorias da imitação, da expressão e da imaginação não permitem a sua combinação, não deixa de apontar na primeira uma capacidade para interpelar a realidade metafísica através do modo como a forma se constrói. Esta interpelação que serve de base à expressão da epistemologia, promovendo a abordagem directa e objectiva, permite a ordenação e a partilha das ideias próprias construídas na emergência da imaginação individual, considerada operação base da criatividade e de um ponto de vista psicológico uma elaboração das apreensões involuntárias. A operacionalidade necessária, quer na realização da obra quer na sua leitura e interpretação, obriga a que inúmeras vezes a pureza dos princípios teóricos seja declinada em favor de uma certa humanização, que é a condição efectiva da sua verificação.

Ainda que aceitemos estes modos de relacionamento com o objecto estético, nada neles nos conduz por entre os modos diferentes que a acção toma, ou explicam o modo como o objecto se organiza, deixando “discernir e definir na medida em que toma forma, em que inscreve a sua curva no espaço e no tempo (...) A vida é forma, e a forma é o modo

de ser da vida.”¹⁸ A relação de necessidade que existe na Natureza replica-se na materialização da ideia mesmo argumentando que este limite físico não a esgota e que sempre se deixará tentar pelo imaterial. As relações que as formas da arte propõem desenvolvem-se paralelamente à vida remetendo para ela inevitavelmente.

Na análise aplicada da forma temos a necessidade e o benefício de a considerar associada a um material que estruturalmente configura os respectivos modos de presença. Na cerâmica, nas artes-plásticas num sentido clássico, a obra configura-se num espaço, em muitos casos fazendo-o de modo instantâneo; a presença súbita é um discurso final que o autor formula e corrige - eventualmente aborta - mas que consuma na estrita medida da sua presença em contacto com o público, não impedindo que a leitura dos seus sentidos e interpretação se prolongue.

Tecnicamente a conformação cerâmica resolve o ordenamento específico de uma matéria argilosa comprometida com posterior tratamento térmico, com possibilidades bi e tridimensionais, desenvolvimentos opcionais ao nível *epidérmico* com argumentos cromáticos, valores gráficos e texturais. Quer pelo peso do protocolo técnico quer por denominadores comuns de linguagem, a cerâmica aparece não só dependente de uma ideia de forma como da própria matéria, de tal modo que torna pertinente recuperar Focillon, apontando os limites da forma como “visão do espírito, uma especulação sobre a extensão reduzida à inteligibilidade geométrica, a tal ponto que nem vive na matéria”¹⁹. A forma, que postula uma ruptura entre a matéria natural e a matéria da arte, torna-se para os autores que tomam a Natureza como reflexão não-narrativa, uma tentação de dissolução na contaminação pela não-arte. Nestas expressões a fina película conceptual que os protege dá lugar à especulação densa que distingue uma intencionalidade na matéria, promotora da fac-similação, mas sobretudo a participação ubíqua da matéria, pré-artística na matéria artística. Para nós essa densidade prende-se mais com a interiorização de um procedimento e uma compreensão, confundível com o gosto, do que com a representação mimética.

A necessidade de atribuir sentidos às percepções, não só nas formas mas na nossa experiência ambiental, leva-nos a agrupar por padrões os sinais percebidos construindo ordens nas quais os elementos são organizados e que passam a ter grande importância

¹⁸ FOCILLON, Henri – *A Vida das Formas seguido de Elogio da Mão*, p.12.

¹⁹ Idem, p. 55.

nos modos de representação bem como no amadurecimento simbólico. “*L’immense variété des créations naturelles provient du modelage et du remodelage d’un petit nombre de formes fondamentales (...) La nature se comporte comme un metteur en scène qui utilise les mêmes acteurs chaque soir dans des costumes différents pour des rôles différents*”²⁰. Por sua vez na necessidade de incluir o mundo nas suas narrativas e reflexões, não só um autor, mas qualquer emissor do discurso, tem como adquirida uma certa experiência formal do mundo e uma presunção relativamente à dos outros que sendo essencial não significa uma ascendência clara na produção formal do respectivo discurso.

A percepção sensorial de que dispomos apela ao domínio do objecto concreto por referência à forma, sem distinção imediata entre a construção tridimensional espontânea e o constrangimento bidimensional. Considerando a natureza material da cerâmica, a imagem bidimensional é uma particularidade em que a Pintura recorre a uma técnica específica - no sentido profundo e livre o corte técnico entre suporte e revestimento não chega a existir, o que explicará parcialmente a facilidade do convite à profundidade geométrica e do volume a que o ceramista dificilmente resiste. Neste ambiente reflexivo faz sentido a gestão relacional da unidade com o espaço, vocacionada para o compromisso com as demais formas vizinhas, ou num sentido interior, evidenciando a respectiva estrutura e dando conta das parcelas sensíveis. O sentido físico, intimamente ligado à matéria e onde se cuida da presença de um corpo, projecta-se inevitavelmente num outro semântico e ideológico, em que os conteúdos concebidos se justificam como elementos de uma linguagem dependente da configuração exterior proposta.

3.2. Marca, Vestígio e Fóssil

O grupo de obras que aqui se subagrupam corre o risco de tomar como critério a experiência perceptiva dispersa, combinada de ocorrências de personificação dos intervenientes, envolvendo um grau elevado de crueza das percepções e sobretudo a

²⁰ STEVENS, Peter S. – *Les formes dans la nature*. p. 13.

estrutura cultural e emocional do indivíduo. Incorpora as fragilidades que assistem às propostas feitas sob o princípio da negação, tornada uma permissão a termo até encontrar uma identidade positiva. Esse princípio é o de recusar a reprodução da forma mimética como princípio, mas ao mesmo tempo de não recusar a afinidade interpretada, baseada na leitura concreta, como íntima de uma experiência do Natural e aceitando rodear essa atitude com uma ética sem policiamento.

Os propósitos enunciadores prolongam-se desde a operacionalidade propondo uma continuidade de percepções que não regressa à percepção material original; em vez disso disponibilizam um conceito teórico-prático prolongado e autónomo da experiência original, desenvolvem um percurso paralelo, unido por uma atitude mental que reverte em favor de uma outra recriação física, da apropriação de modos assertivos de construção fundados numa distância razoável ao modelo real, como modo de construção da ideia. A distância entre as paralelas tipifica e confere autoridade, as indicações operativas, fortemente congénita com a reflexão conceptual, faz-se com procedimentos que no âmbito dessa acção construtiva sugerem aos autores ligações íntimas ao referente. Tal pressuposto conduz a uma bifurcação no imperativo da construção da forma, na medida em que a fruição da sua representação mimética e apropriação da matéria e do meio em busca de uma envolvimento processual e de um *pathos* significam posturas díspares.

A significação das formas, e o compromisso da sua aptidão para o discurso plástico, apresenta-se carregada de uma inevitabilidade semântica, desenvolvida de modos diferenciados, segundo se trate de uma apropriação do natural – quer na apropriação de objectos em si, quer na prevalência da sua reprodução mimética - ou de elaborações narrativas e apresentativas que as construções reais personificam imbuídas de compromissos e concretizações. Trata-se de uma apropriação cultural nuclear da própria condição humana fundamentada em observações antropológicas: “*the process (...) by which story gets attached to an object, is part of the Pintupi habit of mind that looks behind objects to events and sees in object a sign of something else*”²¹. Dir-se-ia que nos primeiros se adquire agrupando uma forma e sua concretização morfológica, parte do desempenho composicional, respectivas histórias, significados e conteúdos, com cujas dinâmicas o autor necessariamente interagirá, quer num prolongamento do sentido

²¹ MYERS, Fred R. - *Pintupi Country, Pintupi Self: Sentiment, Place, and Politics among Western Desert Aborigines*, p. 67.

comum, quer negando, arrasando e propondo um novo significado. Enquanto no segundo modo o autor parte do conceito, da história, propondo para ele uma materialização, uma carnadura para o *verbo*, devendo o acordo entre o conceito e o âmbito da forma acomodar a plasticidade e os limites da verosimilhança.

Todavia, ante a inevitabilidade semântica da forma impõe-se alguma dúvida, noutros casos algum cansaço, a que não será alheia nem a abundância nem a qualidade de parte da cultura visual contemporânea. A propósito dos problemas colocados pela figuração linguística, Gérard Farasse²² aborda a questão com um claro contributo para o discernimento dos valores envolvidos também na formalização plástica: “*Tout l’effort de Francis Ponge s’agissant de la métaphore, est d’empêcher l’object de devenir signe d’autre chose que de lui –même*” defendendo que o potencial de leitura se coloca ante o pleonismo e a tautologia como figuras de reposição do mesmo, em vez da recorrente metáfora como remissão para o outro. No sentido encantatório, mas também no objectivamente inquiridor, de que falaremos a propósito do valor da matéria, ganha importância o anti-ilusionismo que recusa a sedutora transfiguração da metáfora e as alterações constantes da anamorfose. A transfiguração é simultaneamente uma desfiguração e exerce o carácter dominante sobre o valor morfológico, mais austero, desenvolvido na experiência da impressão.

Incluir na representação as construções formais a que nos referimos é um gesto que peca por defeito, uma vez que se limita a arrumar na grande dicotomia cultural a imagem contra a palavra, por outro lado mostra-se inapta para acolher manifestações menos estereotipadas como o processo e a performance, que têm requerido desde os anos cinquenta do séc. XX uma atenção crescente e a inclusão nas artes plásticas. Algumas situações em que a representação ultrapassa a semelhança, deixam-nos o entendimento de ter colocado claramente as prerrogativas do lado do autor e usado a *verosimilhança com as coisas* de um modo secundário e claramente instrumental, como construção balanceada sobre uma realidade íntima que encontra na natureza a personagem de mediação para a clarificação ou a fruição de si próprio. A expressão com a tónica no sujeito não se constrói apenas na emoção consumada na forma e a música mantém-se como paradigma abstracto e desiderato da linguagem para onde os praticantes das artes plásticas olham de vez em quando; a sensibilidade às formas naturais não encontra

²² TAVARES, Maria Andresen de Sousa - Poesia e pensamento, p.169.

prazer apenas naquelas que reconhece e afirmam o seu sentido no modo organizado, mas também em percepções complexas e abundantes a que a nossa percepção limitada chama de um modo impróprio, ocasionais ou aleatórias. A muitas das percepções que nos sensibilizam referimo-nos utilizando a expressão informal, predominante matérica ou de composição aleatória, que em sentido estrito é um contra-senso já que a forma é condição da matéria e por maioria de razão do enunciado, querendo-nos referir às expressões não estruturadas que aceitamos chamar abstractas.

Ironicamente em muitas situações a cerâmica encontra-se nessa situação ensimesmada: *“É como se o espírito se contraísse largamente e de um instante para outro se encolhesse até caber inteiro em qualquer fundo falso do corpo.”*²³ - diria a poetisa - de referir a matéria utilizando a própria, sem poder levantar entre si e o objecto a velatura diáfana da linguagem como fazem os escritores e os músicos, que ao mesmo tempo lhe limpasse as mãos e absolvesse da excessiva intimidade:

*“Vejam como esta luz humedecida e vaga se infiltra no azul e o derrete. Azul e cinzento confundem-se. (...) ou é o cinzento em gazes tão transparentes que deixam ver por trás um fantasma azul e imóvel. (...) O que eu sinto afinal é apreensão ou receio... É tristeza e cansaço que me vêm mais da exuberância que da cinza desfolhada em silêncio sobre todo este azul frágil. (...) Falta-me não sei o quê – mas tão longínquo, tão aéreo como a paisagem. É tristeza – mas não chega a magoar-me: a cinza empoeira também os meus sentidos e converte-a logo em saudade.”*²⁴

Raul Brandão na sua narrativa de viagem muito pictórica secundariza a fronteira entre a representação e o autor. Como nele, a transposição para a superfície não se satisfaz com a reprodução da relação de dimensões, de projecção perspectica ou gradação da cor. O enunciado artístico feito a partir da experiência natural, da qual não se tenha separado conceptualmente, requererá provavelmente a sua presença no sentido da recriação do estímulo fortemente ambíguo. A sua resolução ultrapassa as ferramentas visuais simples e *“infere-se ensaiando diferentes leituras que encaixam na mesma configuração”*²⁵ por via da incorporação de denotações e metáforas que, como refere Gombrich, na

²³ RODRIGUES, Vanessa Carneiro, “ensimesmada”,
[<http://vanrodrigues.wordpress.com/2011/05/15/ensimesmada/>] consult. 18.11.2011.

²⁴ BRANDÃO, Raul – *As Ilhas Desconhecidas...*, p.88.

²⁵ GOMBRICH, E. H. – *Arte e ilusão* (trad. esp. 2ª ed.). p.271, trad. livre.

linguagem formam e dissolvem novas classificações. A representação nesses casos é operativa e refere o peso, o toque, a acomodação física da matéria que na expectativa dos autores recriam uma dissemelhança comprometida como faz Daniel Pontoreau.

Muitas vezes a inscrição nas diferentes categorias é discutível e elas próprias manifestam-se permeáveis, pressupondo a aceitação dos critérios para uma identificação e por ventura a confrontação com a irredutibilidade da obra ao recenseamento efectuado. Podemos aceitar como garantida a confrontação física entre uma amostra experimentada, concreta ou difusa, da Natureza e a resposta artística do autor, sublinhando a precedência cronológica da primeira sobre a segunda,

não como um mero termo elementar de uma charada formal mas como a condição fundadora mantida, eventualmente útil para a delimitação com a prática abstraccionista pura. Neste caso os níveis de presença do referente real reduzem-se substancialmente, mesmo em termos de argumentação, mas não desaparecem na sua totalidade, havendo obras que mantêm evidente este contacto, como são algumas instalações e peças de elevada conotação mimética, em que ou a presença do natural é requerida ou a sua decorrência é aceite sem suscitar nenhuma recusa póstuma.



Daniel Pontoreau, *Paysage*, 1977, atelier de Bobigny (obra em curso).

“The result of a word description was not very satisfying to me. As a form the wave has a churning feeling. It has an unseen undertow. If we are physically in the water, we feel the water expressing itself around us. But the wave is a part of a body of water much larger than itself.(...) As I formed my clay wave I suddenly realized that this clay wave was what

might be considered yet another state of water. The clay was moving in a plastic manner because each clay particle was surrounded by water.”²⁶

A forma cerâmica começa sempre por uma (im)pressão! Quer recorrendo a um processo manual ou mecânico, independentemente do estado de utilização da pasta, a conformação equivale à impressão num sentido alargado e a um estigma, no sentido mais acético do termo. Quer se pretenda a superfície mais austera, eventualmente desejada como suporte de pintura, quer a mais exuberante tridimensão, pressupõe-se o compromisso de duas forças opostas no intervalo das quais e na medida da sua relatividade se produz a forma cerâmica. Entre a pasta e a mão estabelece-se uma contrapartida em que a primeira retém a impressão e a segunda limita a própria força, o gesto é educado pela pasta²⁷ criando a peça nesse acordo sensível. A perdurabilidade dessa forma está por seu lado na génese da classificação desta matéria como plástica, na manutenção da forma dada em estado dúctil, que em circunstâncias técnicas típicas evolui para uma perda progressiva de água dando lugar a transformações físicas e físico-químicas, pelo endurecimento e sua irreversibilidade, a partir do respectivo ponto de sinterização.



John Stephenson, *Twisted Earthscape* #5, 51 x 53,5 x 81 cm

A reflexão de George Didi-Huberman penetra de um modo alargado e profundo no fenómeno e apresenta os elementos essenciais: um suporte ou substrato, um gesto de contacto envolvendo maior ou menor pressão e uma marca como resultado mecânico na forma de covo ou relevo²⁸. Uma particularidade cerâmica: a pressão do gesto de contacto pode limitar-se à gravitacional, exercida sobre a massa da barbotina na

²⁶John Stephenson in artist's statement, [http://www.stephensonceramics.com/john_statement.html]. consult. 23.10.2010.

²⁷ MEYER, Jean-Claude in MONTMOLLIN, D ; LAUTIER, M-H ; MEYER, J-C – *Eloge de l'Empreinte*, p.81

²⁸ DIDI-HUBERMAN, George - *La Ressemblance par Contact...*, p. 27.

particularidade do seu estado líquido contra o molde que a perda de humidade fará endurecer, sem outro constrangimento que o contacto de matérias em estados físicos diferentes, de resultado subtil e detalhado. A referência extrema surge como oportunidade, adquirida sem violência, no espaço deixado vago pelo modelo.

O gesto rudimentar e imemorial tem alguma dificuldade em classificar-se como invenção tecnológica, ante a sua simplicidade, mas mantém-se como sobrevivência anacrónica. A impressão decorre mesmo de um contacto a que é alheia a vontade, um registo involuntário deixado no chão pelo que, ou quem, antes passou e não conseguiu, ou cuidou, de o fazer sem deixar marcas. O grau de legibilidade dessas marcas dependem do modelo enquanto entidade física (o pé, o objecto arrastado, a chuva breve ou a erosão do seu curso) e igualmente do tipo de substrato – na erva também se imprimem sinais, débeis e muito temporários, que a morfologia deixa escapar rapidamente; as marcas na areia apesar do contacto íntimo entre os grãos e do seu conjunto com o modelo, desfazem-se por falta de coesão entre as partículas que preserve a organização específica da matéria que é a forma. Em si são elementos geomorfológicos e apresentações superficiais da terra cujas particularidades a consciência apreende e transforma em imanentes – presentes na consciência – sem que tenham por si uma expressão necessariamente estética. Segundo a tradição psicofenomenológica de Brentano²⁹ o processo de significação que ocorre transforma o elemento inominado em sinal, um dos termos da ligação entre dois relata³⁰, ou no par psicológico de causa e efeito - estímulo e resposta, facto e ideia, requer a detenção dos dois termos e a capacidade de construção da linguagem³¹ materializando em novas associações aquilo que antes era apenas ideia. A virtude da impressão está na sua capacidade argumentativa que enquanto imanência se propõe como ligação à ideia, na formalização concreta do autor, quer dizer: desta forma particular e não de outra qualquer.

A importância que damos à impressão na cerâmica permite requerer para si um excepcional papel axiomático, mas como refere Didi-Huberman, o seu valor é eminentemente heurístico “*Faire une empreinte, c’est alors émettre une hypothèse*

²⁹ Brentano, F. Act psychology in William Sahakian (Org.) *History of psychology* (pp. 479-486). Itasca III: F. E. Peacock Publishers, Inc. 1968. [<http://psychclassics.yorku.ca/Titchener/brentano-wundt.htm>] consult. 23.04. 2011.

³⁰ BARTHES, Roland – *Elementos de Semiologia*, p.29.

³¹ LEROI-GOURHAN, André - *O gesto e a palavra*, 2- *Memória e Ritmos*, pp.177 e ss.

technique, pour voir ce que cela donne, tout simplement. Le résultat n'est avare ni en surprises, ni en attentes dépassées, ni en horizons qui s'ouvrent d'un coup."³² O sujeito acolhe activamente o endosso de valor que a matéria criou "*une empreinte, comme une trace, n'est jamais pour soi mais toujours pour celui qui la remarque et qui, aura envie de la suivre*"³³, combinando nela simultaneamente a brevidade, em que cada gesto é uma descoberta decorrente do acto sensível, com a leveza do rasurável, totalmente recondicionável, mas que a liberdade transforma e distingue do rasto e da marca accidental deixada no terreno, colocando as questões da necessidade e destino das formas produzidas.

No valor processual do gesto há uma concepção comum que tende a desvalorizar a impressão, olhando-a como uma repetição axiomáticamente cega ligada à fase produtiva, pós-inventiva e projectual ou como procedimento de apropriação indevida³⁴, e criativamente inábil. A procura do seu sentido próprio no contexto artístico é a sua definição estrita como gesto técnico causal interpretado no contexto teórico das finalidades. No âmbito da teleologia do procedimento criativo, independentemente do horizonte de representação, a impressão tátil ou recorrendo à ferramenta, em sentido lato enquanto extensão especializada dos meios físicos, é avaliada pela transferência do tónus originado na atitude experimental do discurso, pela pertinência das questões colocadas e o respectivo compromisso com a forma finalmente proposta.

A impressão exploratória enriquece-se na não equivalência entre modelo, molde e impressão, nessa diferença podemos fundamentar a surpresa se pudermos ultrapassar falsas evidências. O cumprimento das expectativas de construção da *forma significativa* no ensaio pode viver do recorte da forma, isolada do contexto original e actualizada, promove-se objectivamente a centro e alterando a relação (de escala, de qualidade, hierárquica) com outros elementos novos, proponentes de nova apresentação e preocupação formal. Pode simultaneamente fundar-se na exploração dos valores da simetria e na conversão positivo/ negativo: a marca impressa é simétrica relativamente à original, familiar - sobretudo nos casos de bidimensionalidade estrita - àquela produzida num espelho³⁵ e no caso de assimetria interna do modelo, o seu peso e relacionamento

³²DIDI-HUBERMAN, George - *La Ressemblance par Contact*,... p 31.

³³ MONTMOLLIN, D ; LAUTIER, M-H ; MEYER, J-C – *Eloge de l'Empreinte*, p.15.

³⁴ A gíria cerâmica chama *rechapar* à cópia de um produto encontrado no mercado, normalmente atestando a falta de ética com a perda de qualidade e *simplificação* do segundo.

³⁵ FORTUNA, Pedro – *A água mostra quem não se vê*. Tese de Mestrado FBAUL, 2003. p.89.

com os restantes elementos projecta-se de modo diametral oposto, no caso de relevos modifica a recepção da luz e construção da sombra; o intervalo de identidade formal entre modelo e impressão pode portanto ser considerável criando um espaço autoral justificado.

Jean-Claude Meyer sublinha e valoriza a tendência inicial das formas primordiais significantes, a observação do discernimento táctil, espontâneo e activo, anterior mesmo à aprendizagem³⁶. A impressão inicialmente simples em que a atenção se centra na textura da pasta torna-se uma exploração biomecânica registada sobre cujo produto recai a nossa atenção, procurando nomear e classificar um objecto desenvolvido longe do olhar, sem nome nem classificação³⁷. Num contexto bidimensional Duchamp introduziu a propósito deste procedimento o “princípio de charneira”³⁸ que Didi-Huberman acolhe, remetendo-nos para os exercícios de Rorschach, valorizando o respectivo valor operatório no jogo perspectivista e enunciando o portal dimensional que lhe permite manter através dessa virtualidade permanentemente ligados modelo e impressão. A filiação nesta operacionalidade permite ao autor expandir-se sem surpresa para a dicotomia da desmontagem e remontagem, assegurando claramente a livre implantação dessa linha, controlada pelo autor, bem como aos dois campos, fora dos quais se encontra e a que portanto não pertence. O rebatimento dos planos simultaneamente dados a ver, assegura ao observador o acesso a uma leitura atemporal, avessa à diferenciação esquerda/direita, cima/ baixo, menos ainda hierárquica.

Atractiva essa leitura, dá espaço a que procuremos desenvolvimentos alternativos na *estratificação*, como modo de aposição das matérias que partindo do original tendencialmente o negligencia. Este modelo remete a virtual charneira para o momento episódico e incerto da descolagem como abertura de rebatimento mecânico, mas impossível quando a operação implica a perda do original ou se baseia na simulação do acidente, descartado imediatamente, consumido no registo temporal ou mesmo sacrificado em benefício da impressão emergente. O desenvolvimento deste entendimento faz-se no seio de uma concepção da matéria que a toma por irremediável e irreversivelmente mutável, parte de uma cadeia cuja renovação lhe adstringe um custo imputado a cada elemento, legível no compromisso de todo o meio envolvente.

³⁶ MONTMOLLIN, D ; LAUTIER, M-H ; MEYER, J-C – *Eloge de l’Empreinte*, p.96.

³⁷ Idem, p.15.

³⁸ DUCHAMP, M. – Duchamp du signe. [Michel Sanouillet](#), [Elmer Peterson](#) (org.). Paris: Flammarion. 1975. p.42. cit por DIDI-HUBERMAN, George, p 231.

Em “Tracings: A Photographic Investigation into Being in the Land”, Christl Berg introduz como relevante o princípio da escolha do *modus operandi* e principais ferramentas tecnológicas como tipificadores da sua abordagem. As condições psico-afectivas e epistemológicas levam-na a rejeitar a máquina fotográfica, a sua visão monocular e uma percepção “perspectivista e cartesiana da paisagem, adoptando a digitalização e o fotograma (directo) que lhe permite utilizar o médium fotográfico de um modo mais experimental e táctil, engajando no contacto físico com o lugar uma percepção sensitiva literal.

Contextualizando a tese da autora num sentido não exclusivista, isto é, sendo o seu ponto de vista claramente estruturado e defensável, mas admitindo que outros se podem argumentar, não nos parece que a paisagem, mesmo a fotográfica, e com meios padronizados da tecnologia, fique limitada à visão “monocular” e com a conotação aparentemente descritiva que Christl Berg parece imputar-lhe. Mais importante é para nós na sua proposta a postura activa, industriosa, colocada ao serviço de um modo de registar e ver construindo, tendo como fundo o plano horizontal, próximo, do qual não faz parte normalmente a linha do horizonte. Esta particular racionalização do espaço e do campo visual, que podendo ser meramente implícita ou invisível, convida ao percurso como a um salto, transforma o termo racional da exposição em ficção e o perceber em ser. Francisco de Holanda enunciava estes requisitos da pragmática da pintura como elementares para a construção da profundidade de campo e de um certo modo de conferir ao observador o estatuto desejado:

*“Do ponto (de fuga) se tira uma linha paralella, a qual eu chamo orizonte e d’esta não será licito para cima passar, nem se porá acima della alguma agoa, ou mar, ou outro qualquer chão que seja dereito, porque e cousa falsa, porque seria necessário star de baxo do mar ou do chão para aquilo ser verdade”*³⁹.

O desejo de Christl Berg, e nosso em “*Construção da Paisagem*”⁴⁰, é o de aproximar mais intimamente do objecto, autor e observadores, parabolicamente encomendando à terra, no sentido particular de “se entregar à protecção”. A supressão da linha de horizonte do espaço plástico é um argumento visual decorrente da postura espacial do

³⁹ HOLANDA, Francisco de – Da pintura Antiga, p. 172.

⁴⁰ Vd. p. 261.

observador, mas sobretudo mental, face à referência natural e ao trabalho. Daí decorre um estreitamento da relação física tornada próxima, alargada ao tátil, e comprometendo a supremacia visual absoluta. Nesta mudança algo escapará ao controlo completo, provocado pela mudança de plano entre a construção e a leitura, algo terá que ser assumido como permitido por um controlo diverso e permeado por actos técnicos, em nome de um modo de fazer particular, que passa claramente a conteúdo. Na forma de algumas peças tem particular importância a capacidade que o autor demonstra na ultrapassagem do real, desconstruindo e duvidando do sentido imediato, ultrapassando os níveis simples de aprendizagem e retenção associados à memória.

Os relatos dos processos de trabalho de Petra Wolf⁴¹ feitos por Nesrin During⁴² são mais do que uma eventual chave técnica para a desmontagem dos processos e respectivos resultados, são um guia para a atitude da ceramista, como um código de acesso aos vários níveis de pensamento, acção e de decisão face a cada resultado. Entendemos o processo cerâmico como estratificado e complexo – onde muito se pode fazer e escolher em cada fase, mas que se fecha dando lugar a outra, dificilmente permitindo o acesso ao nível anterior – o conhecimento e a empatia com esta atitude, autoriza, por parte da autora face ao seu próprio trabalho, os resultados obtidos. São anotações de percurso essenciais que nos permitem reconhecer a cada momento a autoria e o modo como esse nível está organizado: os valores que lhe presidem, os objectivos que norteiam; a peça final, sendo o objecto recenseado, é tão só o resultado a que conduziram os princípios anteriores marcados pela inevitabilidade paralela e um



Petra Wolf, *Bild 16*, 2011 e *Kufenhorn*, 2011 (porm.), grés personalizado, 60cm ø aprox.

⁴¹ [www.neuewolfkeramik.de] consult. 28.12.2011.

⁴² Nesrin During – The Unknown knowns – Ceramic Review, 239, 2009, p. 52 e ss.

valor de aexequidade ao da sua própria “história de produção”. As atitudes recolectoras e manipulistas têm atenção própria no capítulo dedicado à “matéria”, mas cabe notar que no caso de Petra Wolf as repercussões morfológicas são muito claras. Partindo de uma pasta (grés) comercial, a ceramista modifica-a usando pó de mármore⁴³ e caulino que sendo componentes comuns nas pastas cerâmicas - funcionam um como refractário, outro como fundente - têm aqui um papel *suficientemente* desequilibrador e disruptivo, produzindo um resultado tecnicamente adequado àquele caso concreto. A dispersão grosseira resultante do amassar faz com que estas características não modifiquem a pasta no seu todo, mas causem *pequenos acidentes* e fusões pontuais. Mesmo nos casos em que a forma se apresenta clara, os valores de leitura são partilhados com a fruição do virtuosismo discreto na composição do material sem revestimento. A ocorrência das fissuras sumariamente aleatórias e a descontinuidade material dão às peças da autora texturas particulares resultantes do comportamento físico e químico, expectáveis e demonstrados, às quais os autores (Claudi Casanovas, Anne Mercedes, Camile Viro) voluntariamente lançam mão porque cumprem uma presença mais do que visual e tátil, metafísica.

A referência à utilização de uma grande quantidade inicial de pasta, combinada com a produção incidental de texturas construtivas: “...*she begins making holes in the hump with long needles...(and) creat(ing) the shape, opening the form from within, pushing it out, stretching it. This is a challenging task, heavy and tiring (...). As the form begins to take shape the surface cracks open, fissures begin to appear; some of the holes go all the way in, sucking the light into the inner hollow...*”⁴⁴ deve ser entendida com a colecção de objectos apelativos cujo ponto de chegada é a tradução, flagrante surpresa enquanto indirectamente se desenvolve o processo de manipulação da pasta “...*these treasures served her unconscious images, full of many sorts of associations that she liked to translate into her work.*”⁴⁵

Estamos perante o encontro metafísico entre o arquivo do objecto guardado e a empatia pela forma enquanto tal, cuja equivalência a certo passo é aceite pelos autores, não equivalendo a dizer que o arquivo guardado não possa dar lugar a outras peças diferentes – este arquivo não é um modelo – que outros encontros não possam ser

⁴³ Pó de mármore é uma forma bastante pura de carbonato de cálcio, CaCO₃, tb. conhecido por calcite.

⁴⁴ DURING, Nesrin, p. 54.

⁴⁵ Idem

construídos. Em inúmeros casos as peças rejeitadas dão lugar a reciclagens que vão desde a recategorização do prévio como *object trouvé*, integrado como fracção da nova peça ou redução a caco de dimensão variável (vg. Camile Viot, Stephen de Staebler) mas onde o seu papel não é só o de uma chamote, tornando-se o remanescente em verdadeiro renascente. A situação configura mais do que a equação para a obtenção de determinado resultado formal - a sua replicação é fortemente improvável em virtude das variantes verificadas e dos próprios princípios de trabalho - a determinação alternativa do lugar e da expressão para certo trecho, cujo contributo parece no final ser imprescindível e *predestinado* àquele desempenho.

Outra proposta contribuinte para a cerâmica de marcas e vestígios é apresentada por Sara Hakkert⁴⁶ acerca do trabalho de Hilda Merom, onde comenta e interpreta um conjunto denominado “Union of Opposites”⁴⁷ que parafraseando reúne peças evidenciando duas faces antagónicas. Uma das faces de cada peça é caracterizada pelas texturas naturais e induzidas por adições de vários materiais, em cujo campo a autora risca ou modela um covão, um vazio na convergência de duas aproximações, um rasgão de uma terra que cede a uma separação, enfatizada ainda por uma paleta onde apesar dos tons terra, de vez em quando desponta uma referência inesperada de cor ou a súbita acumulação da translucidez. “*It is a vibrant surface full of incidents that catch the viewer’s eye and takes him on a journey of meditation and wonder*”⁴⁸.



Hilda Meron, *Stone series, Celadon Ice*, coz. redut. diâm. 18 cm; Big stone series 881- *Serenity*, 2010 coz. redut. 1300° C, 45cmx 38 cm x10cm.

⁴⁶ Ceramic art and Perception, 78; 2009, p. 48.

⁴⁷ Wilfrid Israel Museum of Oriental Art and Studies, Hazorea, Israel. Curadoria de Shir Meller-Yamaguchi, Abril a Setembro de 2010.

⁴⁸ Sara Hakkert, p.48.

Em contraste um outro lado polido ou de vidro liso reconforta-nos o tacto e suaviza-se no olhar. A linha de colagem das duas lastras que construíram as faces é reforçada pelo acidente mais que necessário e de cor diferenciada. A cicatriz cerca aquela área excepcional e súbita, certamente doce e que nunca se imiscui na outra face, por uma colagem intencionalmente grosseira, um valado fronteiro que preserva “*a variety of shades, lines and spots, created by brushed on metal oxides or coloured glazes but also by the play of light and shade on the luminous surface*”⁴⁹. Eventualmente as peças vidradas têm uma tarefa apaziguadora, como um conflito entre incompatíveis condenado a resolver-se – a granulidade e o líquido arrefecido, a reflexão do brilho e a absorção do mate, entre o interior e o exterior – na medida que percurso faz a formulação essencial a autora parece, de maneira optimista elaborar diferenças menos radicais.

A proposta de um valor bifacial em produções artísticas lembra-nos numa primeira abordagem uma certa disciplina medalhística tradicional, assume a manifestação do compromisso ambíguo de uma particular concertação entre a bi e a tridimensionalidade através de uma *siamização* exposta, vagamente, a uma proto-funcionalidade, igualmente na raiz do objecto moeda/medalha. A dicotomia de valores tem também um papel comunicacional, claramente expresso, alternada ou sequencialmente, nos modos do som e do silêncio, no movimento e na estacionariedade, nos contrastes lumínicos e cromáticos, em várias linguagens artísticas. Apresenta-se arrolando a distensão máxima de fenómenos cuja afinidade categorial lhe dá um carácter nominativo, simultaneamente constituindo o objecto do conhecimento, permitindo conhecer-lhe a natureza e um objecto que procura transcender-se a si próprio.

Esta abordagem propõe as respectivas reflexões acerca do objecto de um modo dicotómico e explícito, segundo uma subjectividade que o observador poderá não verificar ou pôr em causa, mas que serve de termo de comparação com a verdade temperada e “cinzenta”. As religiões e as ordens jurídicas tendem a encarnar a sua materialização desenvolvendo grandes códigos, enquanto a vida e os seus personagens demonstram a respectiva anterioridade, uma escala e desenvolvimento no espaço entre os dois pólos. As sociedades ocidentais fazem mesmo dessa relativização um modo de compreender cada identidade e interpretar a arte. Daí que sublinhemos essa polaridade

⁴⁹ Idem, p.49.

como inerente ao próprio esqueleto da axiologia, apresentando repetidamente o contraste como modo de claramente equacionar a caracterização de uma ideia. A demonstração lado a lado do bem e do mal, da alegria e da tristeza, da luz e da escuridão são tão correntes como aparentemente necessárias e demonstram em nosso entender uma necessidade de trabalho acerca destes assuntos, promovendo a percepção da sua complexidade. Não precisamos por isso de professar o taoísmo ou simpatizar com a representação paradigmática do Yin e Yang, do Céu e do Inferno da cultura cristã, para aceitar uma explanação que apresenta as marcas dicotômicas como ponto prévio e estratégia para abordar uma percepção hiperbólica cujo desenvolvimento se modula e a seguir se desfaz; mais, aceitando esse prefácio, ficamos livres para a evolução do *texto* na obra e a crítica das suas formas de expressão.

Os termos extremos são por natureza verificações raras, algo ideais, algo didáticas, cuja suposta verificação dá curso à sensibilidade da perplexão ante o contraste e estruturalmente adequadas à forma que referimos. O mesmo não é dizer que por isso o contraste tenha menos pertinência ou não deva remeter para elaboração artística fundada na realidade circunstancial do Homem, assumindo e incorporando a formalidade de verso e anverso.

Os exercícios livres de construção da forma e percepção da matéria, são condicionados pelo preenchimento da nossa educação com imagens da envolvência real, mas sobretudo pela tendência de correspondermos a uma expectativa de categorização prévia, reproduzindo objectos que aprendemos estarem de acordo com a mesma - fotografias, textos ou pinturas de acordo com objectos que conhecemos como tais. A desinibição do tátil e correspondente calibração do visual permite procurar indícios de uma especificidade inerente e fundar essas impressões num conjunto que Jean-Claude Meyer classifica como *formas primordiais*⁵⁰ potencialmente significantes de estruturas psico-afectivas elementares. A impressão cerâmica concretiza estas formas mobilizando as emoções a elas anexadas, legíveis numa interpretação e leitura simbólica posterior à maturação da forma. Sendo ela própria uma educação igualmente prévia é importante a relativização como factores condicionantes.

Desse exercício resultam formas, em estádios de trabalho amadurecidos, desenvolvendo progressiva e cronologicamente a partir do cheio a procura do vazio, um sentido de

⁵⁰ MONTMOLLIN, D ; LAUTIER, M-H ; MEYER, J-C – *Eloge de l'Empreinte*, p.71.

interior e exterior que facilmente nos remete para o covo da própria mão que modela, na sua função, também mental, de proteger, recolher e conter. A forma que todas as artes impõem à matéria, tornada aqui definitiva pela cozedura, tem segundo a expressão de Claude Lévi-Strauss⁵¹ um prolongamento do sentido da restrição, que é igualmente imposto aos líquidos informes e aos sólidos partidos ou granulados, impedindo a sua dispersão e perda, significando assim a apropriação, o aforro e afinal a culturalização de bens naturais.

Simultaneamente cria um sentido interior e exterior que não é apenas uma referência espacial mas proporciona as condições materiais paralelas que estruturam o mito⁵² como analogia em que decorrem duas realidades, envolvendo o ninho e a concha (incontornável Bachelard⁵³) na construção mental do refúgio e da concertação material que acompanha os “movimentos do encolher-se (...) gravado nos músculos”. Por outro lado a razão prática demonstra a partir da iniciação, a aptidão do material⁵⁴ para determinadas formas na fase de construção e no desempenho funcional. Empiricamente se demonstrou a superior resistência da superfície esférica dada pela interação do índice de resistência decorrente da forma, com o tipo de organização molecular da pasta dada na sequência da cozedura, promovendo essas formas contra a inflexibilidade e tensão superficial da forma plana que tem a seu favor a capacidade de revestimento e cobertura do plano.

Nesta combinação de *razões razoáveis* e *razões emotivas* a cerâmica desenvolve uma afinidade com a forma fechada, eventualmente contentora, escondendo *finitamente* a infinidade da imaginação. A forma oca declina-se entre o abrigo aberto e a reserva em potência; a sua leitura no entanto vai muito para além da “falsa luz das intuições geométricas”⁵⁵ para que alerta Bachelard. A decomposição do mito dicotómico interior/exterior é adensada pelas considerações acerca do lugar do ser, da necessidade de sair dele para o conhecer e a ele regressar para o concretizar, num procedimento circular de rodeios e permanências. Na metafísica antropológica que liga sinais segundo códigos sedimentares parte-se da necessidade de aceitar o interior como concreto e o

⁵¹ LÉVI-STRAUSS, Claude - *A Oleira Ciumenta*, p.175.

⁵² Idem, p.169.

⁵³ BACHELARD, G. - *A Poética do Espaço*, caps. IV e V.

⁵⁴ O termo é perigosamente genérico, já que as pastas têm aptidões dependentes da composição que o ceramista escolhe ou altera.

⁵⁵ BACHELARD, G - *A Poética do Espaço*, p. 216.

exterior como vasto, mas à mínima figuração do discurso reorganiza-se a dissimetria em tonalidades diversas.

A versatilidade técnica das pastas e a consequente polivalência das formas construídas convidam ao entendimento aberto da composição cerâmica e àquilo a que numa sistematização (neo)clássica das Belas-Artes se entenderiam como transgressões. O reparo poderia colocar-se relativamente à ampliação do conceito de pintura que perfilamos, claramente confortável no terreno tridimensional e instalatório, arrolando objectos tridimensionais; como igualmente na validação simultânea dos sentidos funcionais e artísticos de objectos “quase”: contentores, pintura, escultura. Em respeito pelo primado da liberdade e da criatividade, valorizando a antecipação temporal da obra em relação à sua análise, torna-se consistente o entendimento das disciplinas como modos de leitura, sustentados em princípios teóricos próprios, mas com objectos de análise partilhados entre várias, prevalecendo sobre a classificação de certo objecto como escultura ou pintura, uma proposta de análise sob o ponto de vista da pintura da escultura... ou da engenharia dos materiais. De insegurança sistematológica, a transgressão passou a prerrogativa da criatividade e um dos seus melhores activos.

A cerâmica como linguagem artística tem portanto a riqueza de congregar autores trabalhando em estruturas de suporte muito diferentes, muitos deles exclusivamente ou com uma fracção considerável no seu portefólio dedicada ao contentor. Razões de ordem histórico-antropológicas que colocam a aptidão das pastas cerâmicas na conformação do covo que preserva um valor (alimentar, votivo); razões estruturais reconhecendo-lhe uma conceptualização objectual fechada, delineando os limites da conformação e tornando a forma justificada e necessária; razões construtivas que conferem a estas formas em geral uma resistência maior do que às formas planas; a flexibilização do conceito que o liga sem barreiras à forma tridimensional livre como *suporte* de toda a expressividade e por fim razões pragmáticas, assentes nas anteriores, dando um valor implícito de troca e prospectivando uma hipotética sustentabilidade ocupacional.

“Motherhood and erotic, evocated by the round forms, lines and volumes, are naturally close to the art of ceramics.(...)Patty(Wouters) seems to invite you to dig into the rich and little explored substance of mother earth. (...) Her creations refer to things we know from classic cultures,

sometimes explicit but mostly discreet. (...) she raises the concept of utilitarian objects into a precious object, into forms, volumes, colours which you keep enjoying. She experiments with complex and complicated procedures."⁵⁶

Nos trabalhos de Beate Andersen são evidentes os cuidados em explorar uma competência técnica elevada, argumentada em formas de grande objectividade e limpeza, maioritariamente estruturadas em torno da ideia de contentor. A forte conceptualização cruza-se com a da democraticidade do contentor e embala o observador na ondulação doce e virtuosa que propõe. A autora desenvolveu um trabalho significativo usando a forma ondulada e sequências lineares, primeiro com acabamentos de textura seca, mais tarde com recurso a vidrados que permitem referências a outras experiências visuais, sem abandonar uma certa austeridade escandinava. Em troca propõe uma compreensão orbital em torno do conceito de totalidade e ordem imanente de David Bohm⁵⁷, enquadrando o confronto com experiências simples:



Beate Andersen, *Water images*, 202, - stoneware, 19 cm. Ø x 14,5 cm, photo: Ole Haupt.

*"Immanent order is the order that rests inherently within the acorn and that causes it to develop into an oak tree rather than anything else. Immanent order, which remains hidden from the thinker within an idea, develops out of chaos and undergoes a process of work, unfolding into an artistic expression accessible for human exchange."*⁵⁸

⁵⁶ VAN ALPHEN, Jan – *Archeological Ties*, Articles, in [<http://www.pattywouters.be/artist-statement.htm>] cons. 06.12.2010

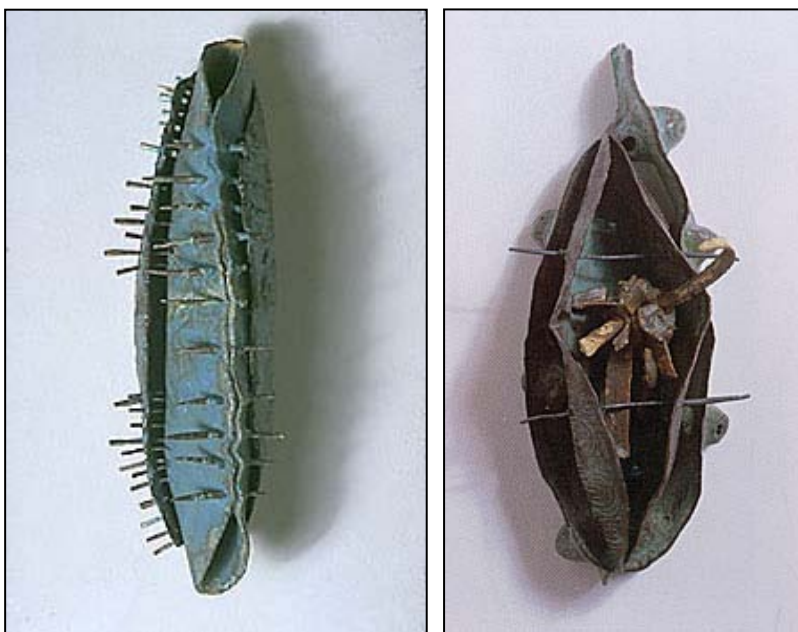
⁵⁷"...the nature of reality in general and of consciousness in particular as a coherent whole, which is never static or complete but which is an unending process of movement and unfoldment...." David Bohm: *Wholeness and the Implicate Order*. p.ix. London: Routledge, 1980. in [<http://www.david-bohm.net/quotes.html>] cons. 27.11.09.

⁵⁸[http://database.danishcrafts.dk/FMPro?-db=adr.fp6&-lay=kh_preview&-sortfield=adr_efternavn_fornavn&Adr_Profil_Kategori_UK_Calc=Ceramics&-skip=2&-find=&-format=/webprofiler/profil_kort_uk.html] consult. 29.11.09.

Ultrapassada a frustração de não ver surgir uma descrição que responda ao espanto admitimos a sua tradução numa linguagem autónoma, como a matemática de Bohm, para as respectivas propostas.

A similitude entre o contentor de uma essência floral e um veneno pode ser total. A mesma forma abriga o prazer e a dor, o sorriso e o ódio, fornecendo as ambivalências de que o discurso artístico sublima e de que se alimenta. O conjunto *Unspeakable Series* de Sana Musasama, preenche essa angústia ante o (des)entendimento da violência em vários comportamentos sociais e a génese da forma. A impossibilidade de justificar formas de poder exercido sobre as mulheres, em guerras e rituais, fazem da obra uma metáfora pobre face à outra que é o próprio comportamento. “*Suddenly, one morning there were no young girls in the village. They returned thirteen weeks later changed. Our ritual of sisterhood was no more. They no longer had the sparkle of wonderment in their eyes.*”⁵⁹ A alusão à excisão feminina praticada em comunidades em que a autora viveu são explícitas,

embora mantendo a frieza da estetização da dor e do macabro. Essa distância permite-lhe a inscrição polissémica na afinidade dos contentores precários, quase ideais, em que as folhas abraçam os próprios frutos, nascidos na terra mais improvável.⁶⁰



Sana Musasama, *Outer Beauty/Inner Anguish Series*, Stoneware clay / mixed media, 2001, 20,5 X 15 X 13 cm aprox.

Escondida na opacidade da parede, o escuro quase fechado de cada contentor esconde inúmeras vezes não-entidades, dependentes da textura e da cor velada do exterior para a descoberta e entendimento do interior, acreditamos que um simboliza o outro e ambos projectam dúvidas antes de esclarecer; sujeitamo-nos voluntariamente ao engano que só

⁵⁹ “Musasama Sana - *Outer Beauty/Inner Anguish: Ritual Initiation Entrapment & Power* [<http://www.sanamusasama.com/unspeakable.html>] consult. 18.10.2011.

⁶⁰ BURNS, Khephra – *Spirit of Africa: Musasama Sana – American Ceramics*, vol.15, 3, 2010; p.20.

a confirmação demorada pode deslindar. A qualidade da contenção depende dos sinais de disponibilidade interior para esclarecer o concurso com o volume e afirmar a sua efectivação suspensa – tributo aos potes, vasos e contentores que conterão *apenas* uma ideia, como analogamente faz com as matérias informes “*Quase se podia dizer que ele havia tomado a forma dela como o caracol toma a forma da concha.*”⁶¹

Continuamente a forma nos foge, pela interpretação que possamos ter dela na continência e contrabalanço da sua materialidade. A fossilização dá-nos desse fenómeno um contributo parabólico interessante. Encontrar um fóssil é sempre deparar-se com um material estranho, fazê-lo



desapetrechado de rudimentos de paleontologia

Lawson Oyekan, *Autonomous Resonator Twin*, 1999 – 2002; pasta vermelha, 48cm x 48 x 100cm.

ou geologia é encarar uma atracção inata, saboreando a dúvida do compromisso entre a matéria e a vida no capricho da forma. O encontro com o vestígio, quer do corpo ou apenas da actividade orgânica preservada *na pedra*⁶² estabelece imediatamente uma verdade de facto sobre a qual não resistimos a conjecturar e cuja posse nos assegura *linhas de vida* através do tempo e da matéria, certificando não só a justificação para um pressentimento de filiação, como de poder sobre a entidade intemporal. Não somos só nós equipados com datações de carbono 14 e espectrometrias, somos nós desde o Paleolítico Superior, distinguindo aquelas “*das outras pedras (...) cuja conformação evoca uma vida passada, parece(ndo) ser um dos mais antigos procedimentos cognitivos através dos quais se afirma a especificidade humana*”⁶³, guardando-as e atribuindo-lhes um espaço espiritual no que permanentemente requer uma explicação e um sentido. A guarda e utilização de fósseis como adorno, ainda que não tenhamos

⁶¹ Victor Hugo, Notre-Dame de Paris, livro IV, §3, cit. por Bachelard, G – *A poética do Espaço*, p. 103.

⁶² Leia-se “em meio geológico”. SILVA, Carlos M.

[<http://webpages.fc.ul.pt/~cmsilva/Paleotemas/Indexpal.htm>] consult. 03.04.2011.

⁶³ BARRAU, Jacques, *Fóssil*, p.88.

chaves claras para o seu significado, evidencia o lugar ritual que ocupam, “*é a partir dele (vestuário) e dos acessórios decorativos que o acompanham que se estabelece o primeiro grau de reconhecimento social*”⁶⁴, o seu paralelismo com as primeiras produções místico-artísticas de *Vénus* e registos zoomórficos e geométricos atestam essa aptidão para a materialização do discurso mítico.

A insatisfação com a aparência imediata desses achados, o desejo de os interpretar correctamente levou a que, curiosamente, Da Vinci e Bernard Palissy, ambos inquietos na zona cinzenta entre o rigor da vida e a construção da arte, acabassem por contribuir de modo inovador para o entendimento empírico da paleontologia e da fossilização como um fenómeno de mineralização. Do ponto de vista artístico é particularmente importante a articulação do pensamento a pretexto do achado e menos do edificado científico estrito de que tomará conta a paleontologia. Cabe nessa argumentação, correndo o risco de atribuir a cada



Thiébaud Chagué, *Matrice*, 2006, stoneware, C.97-2007 V&A Museum, London.

amonite um papel instrumental numa fantasia histórica, uma variedade de discursos, sucessivos mas também coexistentes, que são a explicação parabólica dos autores para a inquietação da sua presença. As concepções evoluíram de caprichos produzindo *lusus naturae* animadas no lodo inicial de onde resultaram “*pedras semelhantes a ossos e de ossos produzidos pelas exalações da terra*”⁶⁵ para provas da argumentação catastrofista associada ao dilúvio bíblico, até à progressiva contribuição para o entendimento da estratigrafia e a definição actual. Pelo meio ficam inúmeras e avulsas referências enraizadas que atribuem aos fósseis poderes curativos (âmbar) vestígios de gigantes (ossos de mamute) “*rodas do sol*” ou “*moedas de São Bonifácio*” (*Encrinus Liliiformis*) amuletos e adornos - sempre com a capacidade de encapsular enigmas. As propriedades

⁶⁴LEROI-GOURHAN, André - *O gesto e a palavra, 2- Memória e Ritmos*, p.162.

⁶⁵BARRAU, Jacques - *Fóssil*, p.88.

fantasiosas que se atribuíram aos fósseis durante séculos foram chaves de representação e pretexto para dúvidas; ao modo artístico a mutação dos organismos demonstra uma permanência temporal e serve um edifício de significados em que a precariedade do orgânico acede à *imutabilidade geológica*⁶⁶ figurando uma ascensão na perenidade.

A sua representação configura a confrontação elementar com a permanência dos sinais do corpo – aquele que pode ser atestado sensorialmente – para além da sua finitude, sem garantias de anuência supervenientes do entendimento que tenhamos do ciclo da nossa existência e do juízo ético que nos reservamos: “*The intent of my work is to evoke the animal spirit that was once destroyed and to make amends for the discord and waste (...) my work conjures the past, present and future to invoke a contemplation of our existence.*”⁶⁷ O efêmero tem na arte uma *capacidade gasosa* de se tornar onnipresente, liga-se a um reconhecimento testemunhal e a uma inferição emotiva da finitude que fascina e amedronta. A pintura tem com o tema uma relação longa, referida abundantemente no género *Vanitas*, mas a reflexão da temporalidade realça outras vezes perenidade construtora e uma referência simultaneamente multicultural às formas técnicas ou naturais que se

compraz na verificação de uma existência persistente reencontrada. Atestando qualificações individuais, daqueles organismos, procuram a ligação a uma qualidade que os ultrapasse num movimento absorvente do próprio intérprete e indutor da própria transcendência.



Lisa Merida-Paytes, *Flat fish Tales* (sd).

A atitude que valoriza a impressão, em sentido estrito, tem um grande paralelismo com a apreciação da forma paleontológica, não só na eventual semelhança morfológica, mas sobretudo na obtenção testemunhal que confirma um pensamento: temos uma percepção

⁶⁶Utilização intencional da falácia que se baseia na diferente escala do tempo e do meio geológico comparado com a percepção sensorial do mundo.

⁶⁷ Lisa Merida-Paytes [<http://www.lisameridapaytes.com>] consult. 11. 09.2011.

cronológica do tempo e das mutações que implicam na nossa vida e dos demais organismos; mesmo sem provas admitimos essa extrapolação do efeito temporal nas espécies e inquirindo acerca da sua forma ordenamos a evolução dos indivíduos e do meio a partir dos achados. Aqueles entendimentos da arte que a tomam como um esclarecimento do meio ambiental, da relação da sociedade e do indivíduo com esse meio porque aceitam como relevante o modo como particularmente a Natureza nos toca, precisam de formalizar essa *contaminação* dos seus actores pelo meio e fazem-no frequentes vezes convocando as formas participantes na experiência referida. Essa procura tem um centro na representação, aceitando o princípio da excitação pelos fenómenos e formas da natureza exterior, não tendo como fugir à questão da sua representação, que não implica a mimetização, mas necessariamente procurará a forma evoluída decorrente da reflexão. Apropriar-se dessa forma pode devolvê-lo ao procedimento adequado para a representação semelhante, narrativa ou não. Tem outro centro nos meios de que dispõe na cerâmica, particularmente mas não só, semelhantes àqueles com que a terra tratou os organismos vivos e os vestígios da sua acção, com que agirá sobre a imagem e ideia de Natureza. Há de resto uma tentação processual integracionista na vizinhança oferecida pela mineralização, em que uma substância orgânica é convertida numa inorgânica, e pela percolação da água permitindo a compactação dos componentes minerais. Na cerâmica a água é usada como médio suspensor, tendo um papel importante como veículo na mistura dos componentes – dando origem à pasta ou ao vidrado – de onde é retirada para dar lugar às transformações físicas e químicas essenciais - endurecimento e sinterização.



Patty Wouters, *Fish Fossil*, sd.
55 x 85 cm

A replicação da forma requer a construção do molde, negativo da forma original, hipoteticamente a sua fracção em taceiros para viabilizar a extracção da cópia em frentes abertas, dando cumprimento à fidelidade ao original. A sua construção edita a noção de negativo em que este é tomado como instrumental e inferior, dependente da condição e existência de uma imagem ou volume positivo. Mas na impressão directa nada obriga à sua existência, o modelo preenche o índice referencial no processo exploratório e

criativo, sendo a dissemelhança responsável pela abolição da hierarquia entre impressor e impressão, onde esta constitui a própria declaração em si. Formalmente a impressão constitui-se como aquilo que o modelo não é, um espaço de preenchimento testemunhando simultaneamente a predação, admitindo a instintiva salvaguarda da unidade nos sinais da identidade, confirmada pelo desmascaramento, a comparação e o confronto, dependente da eventual coexistência entre modelo e impressão. Por outro lado essa coexistência propõe um registo referencial momentâneo que arquiva um modo de ser temporário que como uma máscara fúnebre cada vez mais se afasta do modelo que inexoravelmente se modifica e *envelhece*.

As circunstâncias operatórias permitem a Didi-Huberman ancorar na técnica a fundamentação artística da impressão “*On ne peut rien comprendre à une technique – donc a un art – si on ne cherche pas à dégager quelque chose de sa dimension anthropologique.*”⁶⁸ chamando à colação as teses de Claude Lévi-Strauss e André Leroi-Gourhan. O procedimento cria segundo o autor um compromisso sobreposto de *relações materiais* de que decorre tecnicamente a impressão, e *relações abstractas* portadoras de mitos, fantasias e conhecimentos⁶⁹, colocando-o simultaneamente no propósito do processo e do paradigma, de igual modo referido por Ellen Dissanayake. “*a person simultaneously learns about the society’s underlying meanings, since ritual actions accompany all material ones and the incorporation of meaningful symbols is part of the manufacture*”⁷⁰. A experimentação que procura utilidade entre gestos comprometidos e o acaso técnico onde a necessidade – eventualmente espiritual - se substitui ao projecto, combinado com a heterogeneidade dos materiais muito próximos e a polivalência da aptidão gestual faz parte de um meio fortemente heurístico, pouco rudimentar e menos primitivo⁷¹.

O procedimento cerâmico serve de paradigma à noção antropológica de *cadeia operatória* criada por Leroi-Gourhan⁷² que tece os modos da hominização e do domínio da complexidade técnica em cujo desenvolvimento está a produção de objectos rudimentares essenciais. Mais, designa o relacionamento dinâmico entre a matéria, o

⁶⁸DIDI-HUBERMAN, George - *La ressemblance par contact...* p 32.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ DISSANAYAKE, Ellen - *Art and Intimacy...* p.107

⁷¹ LÉVI-STRAUSS, Claude - *O pensamento selvagem*, pp. 20-27. cit por Didi-Huberman.

⁷² LEROI-GOURHAN, A - *O gesto e a palavra...*, pp.25-31.

artefacto, o gesto, a memória e a linguagem, como arquétipo identificativo da condição cultural, combinados no procedimento estético.

A criação cerâmica frui particularmente o “*diálogo entre o fabricante e a matéria criando uma outra margem de aproximação (não) funcional*”⁷³, como paradigma da matéria plástica que “*quase não opõe obstáculos à função pelo que todo o processo se desenrola entre a função pura e o estilo*”⁷⁴. Em simultâneo com a completa ausência de indícios formais próprios, a exploração técnica alinha recorrentemente essa natureza matéria com a linguagem, na exacta capacidade da sua ambição heurística, de onde resultam expressões anti-narrativas, embora decorram amiúde de experiências narráveis. O anacronismo declarado por Didi-Huberman, a propósito das máquinas *duchampianas*⁷⁵, é reforçado pelo aparente desejo atrasado, mas intemporal, de certificar o comportamento da Natureza e a clarificação do lugar do Homem nela. Esse comportamento da matéria e do meio requer alguma violência – a mesma que comprime a pasta contra o modelo – que requer dela nem insuficiência nem excesso, mas adequação, acompanhando a afirmação do indivíduo e moderada pela avaliação do resultado.

Em cerâmica a forma procurada não se satisfaz com o não-compromisso do toque fugaz de uma paixão anónima e a permanência obriga à concertação de matérias díspares, de modos conflituantes, à beira do próprio colapso: “*en posant une terre humide sur une fine couche de terre ayant séchée totalement. La terre, en perdant son eau entre en tension avec la terre support et se fissure en surface selon un graphisme préalablement dessiné.*”⁷⁶ Os procedimentos da procura pressupõem a aceitação de métodos mutáveis de aproximação, fundamentalmente abertos, nos quais a tentativa e erro pode suceder a uma estratégia de (fio de) Ariana, por razões fundamentalmente emotivas, explorando um desenvolvimento e reagindo a variáveis imprevistas na procura compreensível de mostrar a inter-relação com o referente, mas sobretudo a autonomia da obra. As abundantes variáveis do processo combinadas com um domínio técnico pessoal, apresentam-se como imponderáveis, requerendo o compromisso com o acidente, ou mesmo a sua recriação como condição do encontro com a forma. É essa consciência que

⁷³ Idem p. 114. Modificação da n/ responsabilidade.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ DIDI-HUBERMAN - *La Ressemblance par Contact...*, p. 221.

⁷⁶ Dominique Legros [<http://dominique-legros.fr/gallery/2009/02/15/Les-st%C3%A8les-murales>] consult. 08.09.2010.

requer a presença dos elementos naturais impressores, que na sua replicação são paradoxalmente anti-miméticos, insubstituíveis pelo traço representativo, sendo a sua presença fantasma, virtual se quisermos. Precisamente os imponderáveis e o acidente mostram-se por condição irremediavelmente avessos à recriação e ao projecto, fazendo a impressão quanto pode contra essa limitação na produção do previamente inexistente. Em face disto deparamo-nos com a importância crescente do modo como o objecto de reflexão se tornou referido (matéria significativa) dando lugar à produção autónoma que a contemporaneidade valoriza e chama *processo*.

De todo o modo a exploração heurística, que não é apenas plástica, entrega na primeira das fases produtivas, pela mão da impressão, uma inquirição modesta mas persistente acerca do meio e difere para momento posterior a confirmação da sua aptidão para encarnar as partes, personificar as dúvidas da condição Natural, irresolúvel por natureza. O conteúdo final da obra negocia-se na cadeia de novas associações e completudes, no sentido das quais se joga e onde se confirma o valor do prévio desejado: “*ils sont le plus souvent des hypothèses topiques lancées en vue d'une transformation perceptuelle du lieu et du corps*”⁷⁷. Esta importância processual transforma-se em paradigmática de um espaço comprimido e irreversível, condicionado pela finitude da forma que sucede à matéria deixando permanentemente aberto um regresso e o fecho de um círculo.

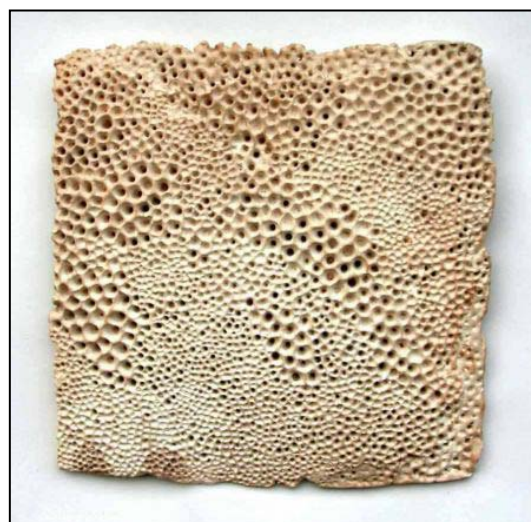
Não é demais sublinhar o compromisso de contacto que conduz a ideia a um novo patamar. O conceito de natureza não é prévio nem completo, é uma descoberta que acolhe formas complexas e interdependentes, cuja relação dinâmica com a experiência natural e a forma plástica permite a evolução infinita de ambas. Dessa dinâmica fala-nos claramente Dominique Legros⁷⁸ e interpretamos nós as inúmeras vezes em que o movimento se detém, talvez duvidando de si próprio, convencido da necessidade do contacto com as coisas, em simultânea carência do prazer ético e estético. Existe da parte dos autores uma consciência de tempo particular com prerrogativas próprias, percepções e elaborações mentais, que escolhe claramente os objectos, os contextos e os modos de reflexão em que consegue operar – corre na margem do senso comum. Evidencia-se particularmente a parcial miscibilidade das experiências como se do seu valor referencial pendesse um resgate permanente pressionando um posterior

⁷⁷ Didi-Huberman, p. 255.

⁷⁸ LEGROS Dominique - *Présence de la Nature, Nature de la Présence*, [<http://dominique-legros.fr/category/Generalites>] consult. 08.09.2010. vd. Anexo, p. 328.

reencontro. Os produtos de uma e outra vão-se afastando cada vez mais, depositando nesse intervalo uma nostalgia que prova também a dúvida da capacidade de cumprir um património no outro.

Na distância e no incumprimento que é verdadeiramente a afirmação de outro objecto, justifica-se toda a fantasia da narrativa e o parabolismo alquímico como discurso paralelo sem vocação de alternativa à racionalidade nem tão pouco remanescência nostálgica de um entendimento obscuro. Da tentativa de divisão persiste uma organização incipiente da reserva e distribuição de afectos como percurso diverso, em cuja diferença cumprimos idealmente um Ser e um Conhecer; coincidência que deixamos num tal fio de Ariana, que ao contrário do original perseguindo se subdivide infinitamente e por vezes retoma troncos passados, em verdade mais como uma rede, sem que tenhamos no entanto acesso simultâneo a todas as fases e portanto encaixando mal também na racionalidade do mapa.



Dominique Legros, *Stèle Mural 09*, 74x74x10cm; *Tableau Mural 24*, 29x30x1,5 cm)

O registo dispensa a exuberância exótica sem termos a certeza do seu cumprimento, sem que haja registo ou a confirmação do enunciado final - da flor e menos do redondo dos frutos - o esqueleto permanece e o exomórfico combina a longevidade e a aparência imediata da forma. A sua escolha processual ultrapassa o modo da reprodução e acolhe o contacto como envolvimento do meio e dos materiais que acolhem e envolvem o autor.

3.3. Verosimilhança, afectividade e posse

A interpretação das obras, em conjunto com as próprias declarações dos autores, permite dizer que as opções tomadas se organizam em torno de uma experiência no meio natural, em sentido lato, transferindo a importância que teve para o próprio em simultâneo com a operacionalidade do médio, de onde resulta o enunciado final. As relações com o meio natural, frequentemente transbordando para o social, trespassam os próprios e a sua atenção detém-se na incorporação dessa referência, para dar lugar à inclusão de sinais, à representação de formas similares. O pressuposto do referente no imperativo da construção da forma passa pela habilitação do autor e da melhor análise da relação das formas e da escala do modelo, das combinações texturais e cromáticas tal como entendidas pelos sentidos. O procedimento de *apropriação* é marcado pela intelectualização técnica, na medida da capacidade de identificar os meios, colocados em vez dos naturais indisponíveis, replicando suficientemente o objecto estético. A medida do sucesso conta com um elevado grau de equivalência dos valores recebidos a partir da obra, com a percepção da divergência que instaura um valor ausente e da construção narrativa ou metafórica em que o autor faz estes elementos tomarem parte.

Neste grupo encontram-se propostas conformadas à volta de apresentações remetidas e “encantadas” por uma natureza com a qual os autores se solidarizam e lhes é exterior por definição, à qual prestam reverência fazendo eclodir no interior da obra os sinais dessa natureza, como movimento de aproximação e compreensão sempre incompleto. A obra criada procura e constrói pontes remissivas, quer com um mundo formal e concreto sobre o qual uma atitude analítica permite estabelecer relações de comparação directa, quer com um estado de espírito mais ou menos vago e “impressionista” mas indubitavelmente devedor de experiências complexas e abrangentes com a Natureza e que reclamam uma materialização plástica. Em termos gerais são conjuntos que admitem que o maravilhamento pode repetir-se – uma vez para a experiência da natureza, outra para a sua recriação autoral, outra ainda para aqueles que olhando, se lhe juntam no entendimento.

Será pois simplista uma leitura desvalorizante de discursos claramente representativos que os remeta para uma aptidão técnica. Em vários passos a contemporaneidade

reivindica interpretações abrangentes do prazer estético que não se questiona possa originar-se na Natureza, ao mesmo prazer poderemos sem dúvida ligar a produção de sinais *falsos* produtores de emoções equivalentes ou relacionadas. Estará aqui presente sem dúvida um prazer cultural técnico que alimenta a auto-estima, ao projectar o indivíduo fora da sua limitação espaço-temporal quando cria uma imagem do outro, capaz de prevalecer à limitação da vida quer do modelo quer do autor e não parece que esta construção de realidades limite a noção de obra de arte. De modo complementar podemos ler nesta atitude uma manifestação de afecto que num segundo momento é indubitavelmente afirmação de poder pela incidência da posse. O que parece antes ser o preenchimento de um desejo com um sucedâneo, torna-se um objecto, primeiro individual e depois social, de prazer estético.

As referências à experiência inicial são directamente identificáveis ou por outro lado decorrem de uma argumentação articulada conceptualmente, com recurso a manifestos escritos ou a própria interpretação de terceiros, onde nos inscrevemos. A experiência do natural ocorre no seu percurso como evento perceptivo, onde os próprios tiveram um papel mais ou menos activo – ser envolvido acidentalmente numa tempestade ou voluntariamente sair por causa e para a experimentar – mas acerca da qual elaboraram mentalmente, identificando aquele acontecimento como experiência relevante. John Dewey caracteriza estas realidades: “*Idiomatic speech (...) refers to experience each of which is singular, having its own beginning and end. For life is no uniform uninterrupted march or flow. (...) An experience has a unity that gives it its name (...). The existence of this unity is constituted by a single quality that pervades the entire experience.*”⁷⁹ Deixando clara a necessidade dessa separação e imposição feita ao sujeito como primeira habilitação formal na respectiva elaboração, já que só o próprio recorta do contínuo da vida esse episódio, enunciando os respectivos elementos e limites “*This unity is neither emotional, practical, nor intellectual, for this terms name distinctions that reflection can make within it. In discourse about an experience, we must make use of these adjectives of interpretation*”⁸⁰ em fase posterior confere-lhe um sentido final, procedendo na articulação das premissas até à forma terminada como proposição conclusiva.

⁷⁹ DEWEY, John - *Art as Experience*, p.37.

⁸⁰ Idem, p.38.

Nas propostas destes autores é patente a afinidade com os referentes, há mesmo um propósito de prolongar esse relacionamento: na proporção das partes, na identidade das cores, texturas e seu inter-relacionamento, na total ou parcialmente, não quebrando aqueles sinais que apesar das discrepâncias identificáveis mantêm abertas vias de equivalência imediata que remetem para o natural.

Um dos argumentos parece-nos ser um certo entendimento e identidade com o mundo que argumentando profusamente em favor da sua complexidade e disponibilizando profundas explicações para o modo como funciona, o faz, na sua opinião, de um modo surpreendente e encantatório. O contacto com o meio natural proporciona-lhes um prazer directo, estético, por vezes ingénuo, outras vezes enraizado num conhecimento fundado na identificação das formas de vida e das suas particularidades morfológicas. A sua interdependência e o lugar produzem um desejo de pertença a um modo de ser particular que se manifesta na necessidade de empregar a sua representação quando se refere a um mundo, por vezes chamado exterior, mas também como instrumentos indirectos de referir dúvidas, desejos particulares e formulações eminentemente espirituais.

A empatia desenvolvida entre os autores e o meio natural, a valorização que fazem do seu conjunto de fenómenos ou elementos separados, trás para o fundamento do seu trabalho a relação que estabelecem com este elemento material. A elaboração mental ou técnica pode levá-los noutra direcção: abstracta, linguística, social, mas a ignição inicial ameaça manter-se como sinal ou reaparecer mais tarde de forma inesperada e aparentemente injustificada. Os resultados dessa relação, para além de psicoafectivos e imateriais, são enunciados em que a expressão formal muitas vezes precisa, e deseja, utilizar a representação da aparência do elemento de tal forma que produza a cada percepção sua, um sinal estético semelhante ao obtido pela experiência em si. Nestes termos configura a teoria da representação proposta por Platão⁸¹, que sendo o seu autor a apresenta estigmatizada numa axiologia em que lhe reserva um papel meramente instrumental no conhecimento da verdade.

A tónica da semelhança como elemento preponderante na mimésis e consideração angular da representação foi criticada e secundarizada por Nelson Goodman⁸²

⁸¹ *A República*, livro X (trad. port.). Lisboa:Europa-América, 1975 p. 328

⁸² GOODMAN, Nelson - *Linguagens da Arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*, p. 35 ss.

defendendo que a pintura – entendida por nós num sentido abrangente à obra plástica – se propõe como um sistema simbólico convencional semelhante à linguagem nas suas referências funcionais. Este sistema acha-se diferenciado na sua estrutura formal pela particular densidade sintáctica e semântica que fazem com que pequenas diferenças formais correspondam a significados diferentes, ao mesmo tempo que se referenciam por exemplificação, isto é, remetendo para as próprias propriedades⁸³. A validade da representação baseia-se fundamentalmente na capacidade de reconhecimento (capacidade mental associativa) dos objectos no mundo real e a limite dispensa o domínio das regras semânticas ou sintácticas nas relações com os objectos ou entre si, caucionando-se numa certa superficialidade e imediatismo do seu reconhecimento. A representação plástica é considerada como tal, verificada que seja a identificação do modelo a partir do seu registo, numa concepção que dispensa, a criação intencional de semelhanças entre propriedades visuais experimentadas, embora o valor da denotação requerido, particularmente verificado nas artes-plásticas, requeira uma especificação, ao mesmo tempo que nos obriga a avaliar a importância da similaridade entre representação e objecto. Parte dessa eficácia está do lado do observador que por agudeza de percepção ou capacidades de elaboração pode instituir uma representação inexistente na formulação do autor. No seu conjunto estamos perante a flexibilização de um enunciado da imagem cujos contributos conjuntamente procuram flexibilizar e enriquecer, ao mesmo tempo que converter em argumentação escrita um fenómeno sensorial.

Um olhar que procura libertar definitivamente a representação do estigma platónico é dado por Kendall Walton configurando a representação como a experiência que determina a imagem equivalente à experiência visual do referido objecto, onde retoma o problema da semelhança e da importância requerida nas artes visuais para a aferição da representação, mas sobretudo como instrumento indiciador para imaginários específicos, semelhantes a estruturas e procedimentos lúdicos⁸⁴ sofisticados, próprios não só da infância mas da própria condição humana; como de resto também escreveu Vergílio Ferreira “...entendemos melhor um conto de fadas quando já não acreditamos em fadas. Porque então o que nos fala não é a limitação da sua suposta realidade, mas o seu maravilhoso que não tem limite algum”⁸⁵. A aceitação de certas configurações

⁸³ GOLDMAN, Alan – The Aesthetic Value of Representation in Painting. pp. 308, 309.

⁸⁴ **Walton Kendall L.** - *Mimesis as Make-Believe...* p.11.

⁸⁵ *Arte Tempo*. Citado por Pedro Barbosa, p. 147.

imaginárias a convite das artes e a prática desse exercício ficcional amplia as capacidades imaginativas e reflexivas, no sentido do percurso do autor incluindo o seu valor relativo e eventual contestação. A semelhança parece ser provável, porque é o termo de contacto com o mundo real mas não se lhe impõe como condição, nem de modo exclusivo, como se compreende quando a componente simbólica ou a expressiva prevalece sobre a semelhança; entendemo-la como uma qualidade presente numa linguagem onde o signo não tem carácter hermético e onde a sua presença não embaraça essa vocação.



Ian Gregory, *Dog, Bird and Cyprus Tree*. Faiança vidrada, dim. e data desconhecida.
Idem, *3 Howling Dogs with Birds*. Faiança vidrada. dim. e data desconhecida.

Quando nas suas peças um autor argumenta com uma particular representação do cão, envolve sobretudo a referência à sua interacção e à importância do processo mental que iniciou, do qual resulta uma forma que argumenta a excepionalidade e importância da experiência que os envolve. A partilha do mesmo espaço com outros seres vivos sugere relações e investe personagens em narrativas cuja expressividade preenche o invisível. *“This parallel development of expressive form and the making process (...) in juxtaposition between the figurative man and animal relationships in my recent work. These repeat, are born, re-absorbed and develop within an accessible genre from the familiar world around my home.”*⁸⁶ A representação de uma realidade próxima ou distante, é um modo de inscrever o próprio numa proximidade desejada e mentalmente efectiva.

⁸⁶ Ian Gregory. Artist statement [<http://www.ian-gregory.co.uk/statement.html>]. consult. 07.09.2012.

O desejo de pertencer à *concretização de um mundo* não é só físico como epistemológico e a equivalência das várias representações constrói-se progressivamente fazendo participar nelas as experiências recolhidas como referia Pierre-Jean Fabre⁸⁷, médico e alquimista: “*E se esses dons e ciências não estivessem (inicialmente) no interior da Natureza, a arte jamais saberia inventar por si própria tais formas e figuras, e jamais saberia pintar uma árvore, uma flor, se a Natureza jamais o tivesse feito.*”

Mas se a representação que refere directamente a Natureza real e seus personagens se livra da limitação do tecto descritivo é porque ambiciona a uma conjugação pleonástica das presenças, e dentro delas sinais *preciosos*, onde as representações alinhadas com a percepção corrente do meio fazem desabar sobre o próprio autor o “horror ao vazio”. Neste conjunto de obras a semelhança decorre da partilha de propriedades perceptivas com o objecto e a percepção de ambos dá lugar a equivalências directas, no entanto a respectiva interacção evidencia particularidades sintácticas dissemelhantes da percepção que a nossa experiência do mundo nos diz serem comuns e prováveis. Esse corte sintáctico insinua-se como perturbação e processa um objectivo semântico particular, anunciando a exigência de interpretar a obra apresentada segundo princípios conotativos. Quando o mesmo tipo de *composição* ocorre de modo natural desperta igualmente a nossa atenção, mas atribuímos-lhe excepionalidade e uma consideração secundária para a ideia corrente do mundo, a menos que nos encontremos num quadro cultural místico em que serão interpretadas por um grupo restrito e proposto como sinais transcendentais, de cariz eventualmente religioso.



Janet Korakas *Microcosmos*, 2006, grés, vidrados, lustre, 21 x 23 cm Ø.

⁸⁷ Abrégé des Secrets Chymiques, Paris, 1636, cit por G. BACHELARD - *A Terra e os Devaneios do Repouso*, p. 23.

As relações estabelecidas entre este proponente do extraordinário e a configuração específica, no desenvolvimento da sintaxe particular proposta, evoluem à luz da própria leitura do mundo: “*that creativity is nurtured by a holistic and philosophical coherence that becomes a constant thread throughout the committed artist's existence. Life, art and attitude become inextricably co-joined as an articulated pronouncement of the concerns and musings of that being.*”⁸⁸ refere Peter Pilven, arriscando resultados que exprimem uma carga que não é sintetizável nem aligeirada, porque esses *Microcosmos* vivem da convivência atormentada entre si, e provavelmente da autora, com a leitura que faz do mundo. Avançar com interpretações mais ousadas, de fundamentação pretensamente psicológica é um risco e só ferramentas adequadas o autorizam; para além de uma filiação no Rococó que Janet Korakas pessoalmente assume “*I aim to evoke a sense of fantasy and wonderment in the natural world in opposition to the hard-edged aesthetic of the contemporary, man-made environment. This work aims to confront, amuse, fascinate and evoke an element of fantasy*”⁸⁹, a sua cerâmica requer a condição de uma observação próxima, identificar as personagens e inquiri-las acerca da sua presença como respondendo a uma convocação onírica atormentada, esconjuradora dos medos. Como se partilhando com Palissy a ocupação do espaço, lhe retirasse a ordem e o comedimento no convívio que mesmo um réptil requer. Bernard Palissy procurava a verdade da Natureza renascentista segundo as formas circulantes entre o maneirismo italiano e *Fontainebleu*, acreditando num processo de que a modelação do real – diz-se que chegando a usar animais reais – é o lado simétrico da sua procura cerâmica⁹⁰, que compõe gerindo o campo portátil, fazendo do observador um convidado e servindo-o. Um pouco antes as gravações de Albrecht Dürer propunham densidades análogas, como lembra Penny Webb⁹¹, de animais e plantas rigorosamente representados, convergindo no personagem principal ou emoldurando alguma representação simbólica – não é de afastar a hipótese de que Palissy conhecesse as gravuras do mestre. De todo o modo, a apreensão da natureza confere a medida da arte, mesmo quando a disposição dos elementos é teatral e hiperbólica, a expressão fisiológica do natural é chamada a encenar

⁸⁸ Peter Pilven, The journey of Janet Korakas, *Ceramics Art & Perception*, Jun 2007.

⁸⁹ 2004 *Australian Culture Now*, [<http://www.art2004.com.au/2004/content/work.php?id=119>] consult.. 13.12.2011.

⁹⁰ Palissy dedicou muitos anos à procura de uma formulação cerâmica, provavelmente porcelana, sem êxito. [http://www.1911encyclopedia.org/Bernard_Palissy] consult. 13.05.2011

⁹¹ *Not in their Nature to Ignore the Real* [<http://www.salamanders.com.au/salamanders-articles/2005/9/28/not-in-their-nature-to-ignore-the-real/>] consult. 25.07.2011.

um elemento principal ou aceita a pulverização da atenção na abundância dos elementos concorrentes.

Salvas as devidas diferenças de contexto cultural e estrutura de apresentação, encontramos na obra de Janet Korakas um equivalente horror ao vazio, onde a ironia e a capacidade de sorrir ao medo se comprometem com o prazer de encenar uma fábula que se evidencia mais do que a verdade natural. Um movimento em alguns aspectos semelhante aos olhares macro em que Chris Garofalo e John Mawhinney nos fazem mergulhar, lembrando que a escala das apreensões define a identidade do sujeito e convidam ao maravilhamento ante a estranheza. Ambos trabalham a probabilidade da verosimilhança e o capricho, criando as formas que independentemente da sua veracidade acendem a curiosidade inconsciente circundante. Sem concretizar o nosso encontro com elas, tocando, cheirando... somos incapazes de definir a sua natureza.



Chris Garofalo, *Venenatus Ruber Spinosus*, 2009, porcelana vidrada, 13 x 10 x 10 cm.

Idem, *Luminous Parazoa Stomata*, 2007, porcelana vidrada, 13 x 15 x 14 cm.

A suposta fragilidade merece mais do que uma adjetivação breve, requer a clarificação dos termos em que se avalia e a remissão para a similaridade das condições e dos modos mas insinua-se-nos aqui a partir da sustentabilidade de um sistema, aberto e interactivo com o exterior, mas simultaneamente estruturado para conter uma particular tipologia. John Mawhinney remete para a Teoria Geral dos Sistemas de Ludwig Von Bertalanffy⁹² e para os fenómenos da dinâmica processual interna do sistema orgânico sustentada na heurística do organismo como conjunto aberto vocacionado para a estabilidade. O modelo apoia-se no princípio da organização hierárquica da estrutura

⁹² General System Theory: Foundations, Development, Applications (Rev. Ed.). New York: George Braziller, Inc. 1969. ISBN-10: 0807604534.

sistémica e na manutenção do organismo em desequilíbrio⁹³. O compromisso e a dependência, simbioses nos casos mais estáveis, assumem-se como argumentos formais de relacionamento que de modo particular são legíveis em organismos vivos. O ceramista explora as aparências cuja complexidade ou manifesta dificuldade de leitura (nossa), permite entender como caos e desenvolver segundo a improbabilidade. *“The surface of my work is representation of a complex system that has the characteristics of randomness, and intricacy which can be seen as chaos. The form is expressive of order, control, containment, boundaries, stillness and calm. The idea is not to establish a sense of order, but to bring an understanding of the seemingly chaotic.”*⁹⁴ A percepção abreviada do meio a que pertencemos é vulgarmente incompleta, chamamos-lhe enganosa, permitindo construções mentais inexactas em que se fundamentam alguns veios da fantasia atraindo a elaboração artística no paradoxo.

As representações da natureza construídas com referências suficientes para uma identificação directa demonstram sempre carências de interpretação e sentido que arriscam a suplementaridade do grau mimético e fazem delas referências por completar com juízos de valor (sejam éticos ou estéticos) e de conhecimento, ao quais pareceu poder indexar-se até finais do séc. XX uma cronologia. Essa constatação não abala a hipótese da representação nem a sua importância, nem torna irrelevantes os seus modos, numa relativização parda. A construção do enunciado artístico faz-se com um entendimento do valor da morfologia da forma potencialmente negociado com a valência operativa, o reconhecimento do próprio no produzido, num processo ascendente que visa a confluência na obra a cada momento de um progresso e reacção ao meio. A avalanche de informação e coexistência de códigos – apenas parcialmente decodificados ou mesmo de forma errada -



John Mawhinney, *Ceramic Form*, 2005. 30 x 24 x 11 cm

⁹³ [<http://www.isss.org/lumLVB.htm>] consult. 23.11.2011.

⁹⁴ [http://visualartsnetwork.net.au/artists/artists_gallery/index.php?show=artist&id=31] consult. 24.11.11.

requer a colocação do valor da morfologia da forma num centro de onde se evolui com recurso ao valor do processo procurando aumentar o nível de indexação epistemológica entre o referente e o resultado final (*perception of finely crafted skill used to exhibit a persistent commitment to an idea or exploration.*)⁹⁵ defendendo a declinação lúdica e o impulso intuitivo da linguagem que permita sempre enunciações abertas à pertinência do momento presente.

Tais representações usam o espaço do próprio conceito para o preencher com a visão do autor. Em várias situações a atracção pelo objecto natural, a intimidade com o modelo e a previsão de acolhimento de determinada referência conduzem ao naturalismo do “Pato-real (*Anas platyrhynchos*, L.) fielmente reproduzido (...) por ser o troféu mais cobiçado da Caça Aquática e pela beleza das suas formas e harmonia de cores”⁹⁶ projectando sobre a cerâmica a identidade que apaga os autores. Parece uma ilustração científica que satisfaz o observador com aquilo que lhe falta na realidade – a proximidade, a posse e o tempo de contacto – claramente sublinhando o conhecimento do modelo e gerindo a tensão entre o naturalismo e a ideia de mundo perfeito qualificado para a colecção. Mas se daí partirmos para as pequenas figuras de Stella Crofts, organizamos à volta dos autores um mundo de ficção, uma projecção emotiva propondo uma população de afectos vertida nas criaturas vivendo à sua volta, com que



Arlindo Filipe, Armando Pimentel, *Pato-real - Vista Alegre*, biscuit pintado à mão, série 350 unids. – 30x16x28 cm. 1996.

Stella Crofts, *Elephant and Mahoot*, 1927, 10 cm alt.

⁹⁵ John Byrd, dec. autor. Mindy Solomon Gallery, St. Petersburg (FL-USA), in

[<http://www.mindysolomon.com/artists/index.php?artist=John%20Byrd>] consult. 17.11.2010.

⁹⁶ VINHAS, Mário – [<http://www.vistaalegreatlantis.com/peca.aspx/543/Pato/34/>] consult. 22.11.2010.

timidamente anunciam um caminho de ficção e uma pré-narrativa fabulatória.

Tal não acontece com Kathy Ruttenberg cuja modelação ultrapassa a natureza com a corrente onírica e conflituosa dos personagens, ou o psicologismo intestino de John Byrd. De modos diferentes os cuidados destes autores projectam-se explicitamente para fora das figurações. As respectivas obras centram-se em narrativas e ícones que ajustam contas permanentemente não com a Natureza, que mantém o passo no compromisso (violento) dos seus intérpretes, mas com a natureza humana concreta e a sua vida mental que permanentemente se repensa e questiona.

Os animais de Byrd são personagens involuntários e imediatamente visíveis ao olhar urbano, são figuras incorporadas numa situação de facto baseada no poder predatório *“animals, not necessarily as victims, but as a simple and obvious example of an industry-fueled species (...) the fact that they are bred and trained with singularity of purpose and function. In many ways the track dog is a very minimalist animal.”*⁹⁷ para o qual o olhar é por vezes cínico, sempre ambíguo, autocrítico e lúdico. Este conjunto de obras assume uma missão de representação replicada quando nos remete para a representação dos indivíduos naturais noutros materiais de carácter didáctico ou lúdico, intencionalmente cópia da cópia recorrendo a posturas museológica e fazendo com que nos sejam colocados dois termos de indexação: por um lado o do natural conduzido por uma referência de leitura imediata, por outro, a presença de um modo analítico e explicativo, dissimulado numa acidez que tem como objecto um juízo ético dos fins e



John Byrd *Untitled (Hunting Dog)*, porcelana, cabeça de raposa embalsamada, materiais vários, 43,2 x 83,8 x 22,9 cm.

Idem, *Monument for Laika*, 2001, porcelana e materiais vários, dimens. desc.

⁹⁷ **BYRD, John** - Conspicuous Consumption. *Interpreting Ceramics*, 9, 2007. ICRC.ISSN 1471-146X [<http://interpretingceramics.com/issue009/articles/03.htm>] consult. 03.11.2011.

modos de olhar o natural. A sua cerâmica deseja a contaminação do *PVC* envelhecido dos modelos e jogos anatómicos que serviram pouco e foram rapidamente esquecidos; procura o pó e o olhar de vidro morto das cabeças embalsamadas para calcar a nossa observação com a presença fantasmagórica do *kitch*.

A utilização de animais embalsamados nas artes plásticas - Miró (*Object*, 1936) Rauschemberg (*Odalisque*, 1955) e recentemente Damien Hirst (série de animais em formol v.g. *Mother and child, divided*, 1993) e M. Casttalan (*The ballad of Trotsky*, 1996) é um recurso utilizado com diferentes intenções onde a aragem surrealista se modula entre o onírico e o voyeurismo escatológico. Os seres embalsamados adquirem a condição de objectos por meio de uma troca entre *o sopro da vida* extraído e a *injecção* de formol. A natureza de um desses objectos não é equivalente à representação mimética mais hiper-realista que se faz por adição de materiais sintetizados ao contrário do embalsamamento que se substitui à interrupção de reacções bioquímicas e mecânicas segundo as concepções unitárias, ou do espírito segundo as espiritualistas. De uma maneira ou de outra estamos perante um acto performativo do personagem – que faz com que um troféu embalsamado seja mais valioso que uma fotografia. As cabeças das figuras de Byrd, preservadas nas respectivas cápsulas transparentes, compatibilizam materiais diferentes e simultaneamente afastam do toque a percepção orgânica. São figuras fortemente comprometidas entre a forma, a técnica e uma clara coreografia, subsumindo-se nas evidentes ambições conceptuais⁹⁸, mostrando a animação do animal inacessível (porque reservado na bolha acrílica) e o prazer estético do material argiloso utilizado.

*"I'm interested (...) to directly access viewer empathy. While a ceramic representation of fauna may be highly realistic, the physical limitations of the clay have it falling short when compared to the specific qualities of an actual animal specimen. I must expect for some viewers, taxidermy will have some shock value. That said, in many cases I feel the work is only shocking within the context of the art gallery."*⁹⁹

⁹⁸ REICHERT, E. - John Byrd, Indeterminate Histories – *Ceramic Art and Perception*, 67, 2007, p. 63.

⁹⁹ BYRD, John - *Conspicuous Consumption in Interpreting Ceramics*, Issue 9, 2007

ICRC (Interpreting Ceramics: Research Collaboration). ISSN 1471-146X
[<http://interpretingceramics.com/issue009/articles/03.htm>] consult. 11.01.2010

Uma posição não-conceptual parece-nos difícil de sustentar face ao proposto e demonstra como ocasionalmente a forma se adianta ao pensamento e convoca reflexões incontornáveis, outras vezes se *atrasa*, dependendo de intenções e justificações. Estamos perante a afirmação da autonomia da plasticidade e da forma, pedindo fundamentos que o autor dificilmente negará.

No trabalho de Kathy Ruttenberg confrontamo-nos com a necessidade que teve de encerrar uma personagem humanóide (auto-retratos?) numa narrativa sintética enredada noutros personagens secundários e escalas funcionais, postulando a clara partilha de uma mesma natureza por todos os seres. Esta figura reaparece como que por evidência em várias composições, com o carácter da necessidade que têm os auto-retratos e só com a ajuda dos outros personagens se consegue mostrar a si própria. Ao



Kathy Ruttenberg – *Confessions of a tree*, 2009, cerâmica, 85 x 44,5 x 39,5 cm.

metamorfosar a personagem central ressoa a fuga de Dafne que a escrita de Ovídio transforma em loureiro, várias vezes retomada entre outros por Bernini¹⁰⁰ e Richard Strauss¹⁰¹. Podemos desenhar um fio condutor, como uma era que sobe da terra pelas árvores, onde pousam os pássaros e passam os coelhos. A delicadeza das cores e a sofisticação das texturas são um ardiloso modo de acolhimento, mas à segunda vista a peça entrega novas confissões com vista à resolução do que a descrição não pode, manifestando um modo feminino de ligar as percepções, as mágoas e os prazeres, compensando na encenação o que parece ter ficado mal-entendido no quotidiano. A sua expressão de ingenuidade pensante cruza-se com as surpresas de Lewis Carol e o surrealismo criando um mundo paralelo que compensa o quotidiano comum.

O valor de utilização a que a autora recorre visa aquilo que entende como valores íntimos e as parábolas construídas têm carácter centrípeto, aproximando e fazendo equivaler todos os participantes, enlouquecidos no remoinho criado. Ao contrário outras estratégias usando o Natural mas remetendo igualmente para outras reflexões podem ser entendidas como parábolas mais ou menos centrífugas e de cujos personagens a ideia se livra como de uma carcaça desnecessária. Wendy Walgate conduz a sua obra no triângulo afectivo da representação animal sintética com que iludimos uma certa ideia de convívio, a posse e acumulação (literal) dessas representações e as construções fortemente lúdicas mais ou menos acrobáticas. Um dos modos de relacionamento do Homem com outros seres vivos é a domesticação com propósitos maioritariamente funcionais e económicos ao longo do tempo. Relativamente àquelas espécies que não tinham para si esse interesse, procurou igualmente afirmar o seu poder multifacetado em múltiplas formas de predação. A sociedade ocidental encontrou modos de reproduzir abundantemente estereótipos infantilizados de personagens de narrativas, símbolos de convivialidade ingénua e de uma alegria disponível sob a forma de mercadoria. São estas figuras que a autora usa nas suas composições, institucionalizando um sucedâneo e aparecendo como fonte de indecisão para a observação que se depara com a reprodução de figuras nossas conhecidas, porventura outrora íntimas, e cujo tratamento simplificado se faz compensar na abundância e agrupamento supra accidental.

¹⁰⁰ *Apolo e Dafne*, 1622-1625, Galeria Borghese, Roma.

¹⁰¹ *Dafne*, 1938.



Wendy Walgate, *Prarie Dreams Ladder*, 2007. Faiança vidrada, escada de madeira e cordões, 244 x 63,5 x 30 cm.

Idem, *Life is a Redbus Stoller*, (data / dim. desconhecidas) faiança vidrada.

A sua atitude confessadamente lúdica e a prática profissional evoluindo da cerâmica funcional para grupos tridimensionais escultóricos deram à autora uma postura particular com as peças produzidas “*In my studio in an old warehouse, I make accumulations of slipcast, fired animals and I play*”¹⁰². Marcas particulares reforçada pela disponibilidade produtora “*Similar works to the sold items above are available on a commission basis and different sizes, colours and configurations can be made to order*”¹⁰³ normalmente rejeitadas pelos paradigmas das artes-plásticas dominam a primeira leitura do trabalho, que enquanto postura é a manutenção da cultura pop, produzida à escala e efectivamente acessível à *classe média* americana. A escala doméstica das composições de elementos independentes, utilizando alguns repetidamente e a percepção da sua permutabilidade; o recurso à cor plana em cada figura e fortemente retiniana no conjunto, encenando alguma ocasionalidade e ligeireza são marcas comuns nos trabalhos mais divulgados da autora. Esse compromisso torna-se mais interessante sob a hegemonia do elemento conceptual que por vezes é um

¹⁰² ALLISON, Glenn – Wendy Walgate - Exuberance - *Ceramic Art and Perception*, 78, 2009, p.57.

¹⁰³ [http://walgate.com/?page_id=80] consult. 18.02.2010.

*object-trouvé*¹⁰⁴ - carrinho de bebê, reboque de brincar, a escada, a caixa de queijo – outras vezes apenas o título, servindo para centrar numa eventual intenção mais elaborada a razão da peça. A hipotética simulação da inconsequência da forma e da inocência dos actores desvenda nesse contraste um valor de leitura propondo uma ironia opcional, por encomenda, acaso seja oportuna, marcada pela acidez da autocritica que cada observador chama a si – para a apreciação de relance fica o lado decorativo e banal que os meios artísticos também digerem, no melhor entendimento pós-moderno.

3.4. Repetição e Semelhança

A necessidade de reflectir em torno da semelhança, no sentido compositivo das partes que compõem a peça, e da repetição na cerâmica contemporânea repercutindo um pensamento acerca da Natureza, desenvolve-se a partir da verificação da ocorrência no mundo natural dos fenómenos da semelhança e repetição, da classificação e valorização estética dessa leitura e ainda da verificação na arte dos mesmos valores, sendo incerto se isso ocorre porque transpomos para a Arte uma representação da experiência estética Natural que valorizamos ou se porque valorizamos a sua experiência cognitiva e estética a aplicamos à avaliação da Natureza.

A fruição estética da obra plástica evidenciando a repetição é hesitante. A repetição entendida na própria corporalidade da obra quando reaparece ou é retomada tem valores contraditórios na arte, em parte porque a produção artística ocidental se organizou em torno da ideia de objecto que visa substituir ou complementar uma presença física ou espiritual, partindo de um sentimento estético intrínseco que ocorre antes de mais na apreciação do excepcional e da forma insólita. Este valor teve como consequência a entrada na ideia de universo organizado que o Homem tem, de formas do mundo natural, materializadas nos fósseis ou em formações geológicas excepcionais e que darão lugar ao propósito colecionista. Essa construção mental consubstancia-se numa obra que aludindo a uma identidade institui ao mesmo tempo uma unidade, uma não

¹⁰⁴ Neste caso os objectos não têm nunca nada de ocasional ou indiferenciado, servem um valor e leitura estética específica; chamar-lhe-íamos em alternativa *objects-cherchés*.

diferença e uma indivisão. As referências sócio-culturais, vêm reconhecida a sua alusão à identidade e ao Uno na medida em que tornam credível o seu contributo para a interpretação da essência do “objecto” tratado - quer seja Deus, o patrono, o amor ou a guerra – e em última instância ao Ser, onde radica o valor de unidade, perfeição e particularidade, oposta ao outro (a cópia) e ao não ser.

A identidade que distingue a repetição da diferença, em nosso entender também as liga, e se Clement Harris avança com esse factor de distinção, não deixa de propor a tentativa de dosear a verificação das duas como compreensão de um todo de referência “*no two blades of grass are the same blade – and no two things are so different that they have not existence in common*”¹⁰⁵ que encontra uma fórmula racional para uma ocorrência natural. A verificação do idêntico na Natureza, por ser elementar e comum não deixa de sinceramente nos sensibilizar, e se as leis naturais que regem o sistema só recentemente se formularam, a de pensar e interpretar a repetição e o seu oposto, a unidade, além de mais antiga é medular da própria forma artística.

Os seres vivos da mesma espécie assemelham-se condicionados por um código genético que dita também as respectivas formas, desenvolvendo a declinação de um cânon de género, ampliado ou contraído, torcido ou inclinado, numa regra comum para todas as espécies, além de cujas diferenças “*rien ne ressemble plus à (...) un papillon (qu’)un autre papillon*”¹⁰⁶. A biologia evolucionária identificou de entre os genes um grupo a que chamou *arquitectos*, responsáveis nos seres vivos pela organização formal das células no sentido do desenvolvimento ou inibição, diferenciando-se ou desaparecendo, surpreendentemente segundo regras da geometria euclidiana¹⁰⁷.

Anteriormente já o trabalho de vários matemáticos¹⁰⁸ se foi agrupando em torno da análise da forma, recorrendo a soluções não-euclidianas e com recurso a um modo geométrico ou aleatório para objectos que vieram a chamar-se fractais¹⁰⁹. As suas explicações oferecem progressões de um padrão desenvolvido segundo uma matriz

¹⁰⁵ HARRIS, Clement Antrobus, The Element of Repetition in Nature and the Arts. *The Musical Quarterly*, pp. 302.

¹⁰⁶ LASSAGNE, François , p. 41, remetendo para a equipa de Arkhat Abzhanov.

¹⁰⁷ Idem, p.42.

¹⁰⁸ Geog Cantor (1845-1918); Helge von Koch (1870-1924); Wacław Sierpinski (1882-1969); Giuseppe Peano (1858-1932); David Hilbert (1862-1943), referidos por NUNES, Raquel - *Geometria Fractal e Aplicações*, Tese de Mestrado da FCUP, 2006

[<http://www.fc.up.pt/pessoas/jfalves/Teses/Raquel.pdf>] consult. 20.09.2010

¹⁰⁹ MANDELBROT, Benoît- *Objectos Fractais*. Lisboa: Gradiva, 1998.

própria e regular, como são a auto-semelhança, a escala, a complexidade e a dimensão, sendo essas características por vezes encontrada em formas da natureza de modo finito.

Outros modos de percepção mais facilmente intuídos apresentam quer as estruturas psicológicas de interacção com os materiais, quer as da comunicação, em cenários individuais ou de grupo, valorizando o golpe, o toque e o risco¹¹⁰, a sua apreensão e perscrutação como fundadores da repetição. Tais procedimentos mesmo afigurando-se-nos ingenuamente como actos de inteligência primária, transmutando o tempo de um batimento no espaço que separa as marcas, contêm em si o essencial de um impulso interpelativo, interpretável e aberto a outras construções. A profundidade psicológica da marca e a apreciação do seu todo instituem a consciência de padrão através da aquisição de uma imagem de natureza fraccionária que sacrifica a individualidade disponibilizando a mais-valia decorrente da percepção de conjunto. Ao nível semiótico uma alteração variável da relação forma/ fundo torna aquela activa como componente formal antes secundarizado, criando em cada unidade do padrão condições de expansão que possibilitam a sua repercussão *ad infinitum*. Nessa nova combinação, forma e fundo podem equivaler-se, ou desaparecer enquanto entidades relacionais, substituindo a expectativa de cheio/ vazio pela experiência da presença.

Um dos elementos analíticos da repetição é a noção de ritmo, graças ao qual a linguagem plástica organiza o acesso a territórios para os quais tendo a vocação poética e perceptiva não tinha encontrado ainda a chave própria. A sua justificação não está tanto na constatação da existência de fenómenos repetitivos mas na criação da ordem segundo a qual o fazem. A par de uma percepção do mundo natural marcado pela ciclicidade, prisioneira da rotação da Terra em torno do seu próprio eixo e da sua translação em torno do Sol¹¹¹, o Homem age no quadro de uma operatividade tipificada por uma estrutura (esqueleto e dinâmica muscular) e um ânimo psico-volitivo. A primeira define-nos como organismo cuja mecânica é capaz de determinada prestação física – o alcance de um braço, a força mobilizável para um lançamento – adquirindo e despendendo energia em alternância de acção e repouso. O movimento rítmico do braço institui a acção criadora da forma (através do bater e do raspar) e a capacidade de controlar, ao mesmo tempo que desenha a fronteira entre o mundo natural e o humanizado. Embora a manifestação acústica e a muscular dêem lugar a percursos

¹¹⁰ LEROI-GOURHAN, A. - *O gesto e a palavra*, vol. 2- *Memória e ritmos*, pp. 180 e ss.

¹¹¹ BARATTA, G. - *Ritmo*, p.94.

afastados, uma e outra manifestam a percepção do ritmo natural que propôs emotivamente uma origem extraordinária para a *produção* de um modo repetido. O segundo predispõe-nos para uma acção que utilizando o mesmo padrão se modifica ligeiramente, melhorando a destreza, isto é fazendo o mesmo mas com mais qualidade e facilidade - aprender no sentido amplo, resolver, desempenhar, coordenar respostas a estímulos.

O ritmo surge como uma leitura criadora de relações do espaço com o tempo¹¹² graças ao qual a linguagem plástica organiza o acesso a territórios para os quais tendo a vocação poética e perceptiva não tinha encontrado ainda a chave própria. A sua justificação não está tanto na constatação da existência de fenómenos repetitivos mas na criação da ordem segundo a qual o fazem. A colocação sucessiva da forma num espaço ligeiramente diferente, permite-lhe ser lida como móvel – fá-la deslocar-se nesse espaço – encadeando a semelhança das imagens e uma frequência de pelo menos 24 vezes por segundo o que permitiu criar o cinema em geral a animação da imagem fixa, tirando partido da nossa fisiologia da visão¹¹³. As formulações mais simples são de natureza linear, resultando da combinação de uma ocorrência física com outra temporal, como acontece num friso ou no toque de um instrumento. Em muitas obras é comum a coexistência de várias emissões, ocupando o campo pictórico ou um espaço tridimensional, estas situações dão lugar à existência de várias linhas rítmicas interactivas, que complexificam e enriquecem o discurso, permitindo às artes-plásticas uma ficção diacrónica num domínio que é estruturalmente sincrónico.

Uma grande parte da aprendizagem faz-se de modo ideográfico, utilizando equivalências grosseiras que servem de ponte entre temas ou figuras que teriam outro rigor e resultado se tratadas de modo analítico. Mas parte dos processos criativos dependem da diletância livre e afectiva do pensamento, não podendo subsumir-se exclusivamente aos modos lógicos que retêm a exploração do conceito na objectividade, permitindo a análise em profundidade, mas não a abrangência renovadora. Nessa liberdade algumas *igualdades* (passe a contradição) são de facto pouco rigorosas, acompanhadas por referências filiadoras inconscientes, entre ideias e processos de maturação racional incompleta – não sabemos se vimos antes, se imaginámos, nem que

¹¹² “espaço e tempo só existem como vividos na medida em que se tenham materializado num invólucro rítmico.” LEROI-GOURHAN, A, p.117.

¹¹³ MUNDAY, Rod - *The Moving Image* [<http://www.aber.ac.uk/media/Modules/MC10220/visper08.html>] consult. 12.09.2010.

parte da ideia é nova, mas podemos dizer que em muitos casos a originalidade é baseada na refundação.

De um ponto de vista comunicativo uma apresentação facilita o reconhecimento de uma imagem posterior semelhante. Comporta-se como um rastilho ignidor, tanto mais eficaz quanto coincidente e promotor de um conteúdo claro ou reduzido. O preço é uma progressiva dessensibilização fomentada pela insistência no mesmo sinal ao fim de algum tempo, dando lugar ao enfado e à rejeição. Os mecanismos da repetição, favorecendo primeiro a apreensão rápida, conduzem num segundo momento à banalização e verificam-se progressivamente ineficazes, significando a impermeabilidade do observador e o enfraquecimento da própria obra.

A recensão de várias expressões artísticas sobretudo diacrónicas, como as poéticas, musicais ou da dança, têm na configuração das suas apresentações, mesmo na sua génese, uma prática que retoma parte das *figuras* anteriores, espirais numa corrente maior, que pedem para a formalidade o acento tónico da obra, coabitando com a narração ou a exposição global. Também nas artes sincrónicas, como as plásticas, se regista a repetição, primeiro ligada à animação visual decorativa com carácter funcional, depois como recurso retórico inquestionável¹¹⁴ de exposições mais conceptuais, reflexivas e inquiridoras acerca dos próprios fenómenos diacrónicos ou temporais.

Em nosso entender a repetição não exclui a diversidade. O que aparece é diferente do que reaparece, e o seu surgimento afirma-se por um regresso reiterado que permite insistir voluntariamente numa ideia, reforçada pelo número, pela intensidade e menos pela configuração exacta, como numa peça de Steve Reich, Philip Glass ou John Adams. Quando a materialização da linguagem é ultrapassada desenvolve-se um prazer estético decorrente do entendimento de um nível conceptualmente mais elaborado e de uma insistência epistemológica produtiva. A repetição criativa introduz no padrão repetitivo a variedade incessante, segundo uma regra pré-definida permitindo engendrar a partir de um motivo dado, não a repetição mas a diferença tratada por uma linha de discurso composta por sinais iguais, a que se juntam subitamente pequenas transformações. Esta flexibilização não é pacífica. Deleuze chama a atenção para a diferença de natureza entre semelhança e repetição, defendendo que as duas se apresentam em ordens diferentes: a qualitativa, das semelhanças, é simbolizada pelo

¹¹⁴ RIBEIRO, Anna Christina; Intending to repeat: a definition of poetry, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 65, 2, 2007.

ciclo que compreende uma generalidade permutável e funciona como analogia do natural e do mundo; a quantitativa, a que afecta a repetição e a equivalência, é simbolizada pela igualdade e nasce de um pensamento abstracto. Para o autor a condição geral da Natureza é a mudança que caracteriza as criaturas particulares, a condição Moral é outra e é nela que se inscreve a repetição, uma tarefa recomeçada, um quotidiano como reafirmação do Dever.

Comparada com esta análise, a abordagem que defendemos parece demasiado abrangente e laxista, mas funda-se na repetição do impulso essencial que fundamenta o grau seguinte, presente como pressuposto cujo fantasma acompanha a comparação permanentemente. A existência da repetição paradigmática, pura, atrai a classificação da forma, que falhando essa qualificação torna a semelhança, ou a repetição imperfeita, uma forma cinzenta de que é feita a Natureza.

Certa mancha reincidente apresenta um valor equivalente ao de um refrão, um filme sobreposto em variações múltiplas, sobre um tema único, com uma capacidade de equacionar problemas como o espaço (criando ligações em referências visuais) e o tempo (criando expectativas no ressurgimento do sinal) de modo anafórico, anteriormente inexistente.

A dissertação acerca do tempo faz-se muitas vezes nas artes plásticas recorrendo a ferramentas como metáforas e parábolas, cuja aplicação a cada conceito subjacente se faz de modo substitutivo, enriquecidas de resto por essas ligações interpretativas requeridas para a fruição do discurso. Intrinsecamente a linguagem plástica expõe-se num só momento e de forma imediata; a aquisição dos instrumentos repetitivos representa por um lado uma argumentação nova, comprometida por vezes com a instalação, e por outro, um enorme ganho conceptual, na medida em que torna mais abstracta a própria linguagem enquanto tal.

À análise da forma convém igualmente a percepção da sua génese material, partilhando leituras com os valores processuais e técnicos, onde se evidenciam a continuidade e a repetição do gesto:

”Je suis debout, la forme se module à petits coups répétés. L’argile sépare et relie à chaque instant ma droit et ma gauche...Mes mains, éveillées, sont comme appelées à se manifester grâce à l’inertie et à la plasticité de la terre. Contact, mouvement répétition: le rythme passe dans le

mouvement répétitif. J'entrevois comment peuvent naître certaines formes, sans être ni le fruit du hasard, ni celui d'une décision préalable mais á l'issue d'une gestation."¹¹⁵

A prestação confronta-se com a necessidade do empenho em simultâneo com o modo lúdico que controla sem destruir e os próprios ritmos fisiológicos e afectivos inconscientes refere Jean-Claude Meyer. Embora a nossa atenção não se centre na reprodutibilidade técnica e na seriação como projecto único, onde se verifica uma repetição exógena, totalmente projectada no exterior, e o cruzamento de uma ordem económico-produtiva com outra valorativa¹¹⁶, a vizinhança com a série, por maioria de razão com o ambiente industrial, é uma experiência não negligenciável para averiguar nos fundamentos da repetição na tipificação endógena da obra. No atelier do ceramista é comum a coexistência de várias cópias de peças (ou de partes delas) em progressão por razões de mera razoabilidade e segurança produtiva.

Os valores da repetição fazem parte do sentido vernacular e processual da cerâmica¹¹⁷, embora a consciência do seu valor autónomo possa ser inconsciente – em parte porque a atenção dada ao tema é recente, em parte porque o tema é atraído pela mera inclusão no procedimento técnico produtivo de que é preciso distinguir. O cenário onde se perfilam malgas repetidas de subtil diferença devida ao diferente grau de humidade e ao desvio inerente à produção manual ecoa “infinitamente” no tom da pasta e na forma concreta como uma presença que confronta a intenção da repetição com a efectivação da semelhança; a verificação da segunda, considerada negligenciável não afasta a condição da primeira como desígnio. O seu surgimento potencia a reflexão e o recurso à subtiliza discursiva desencadeando novos caminhos, impondo a contribuição de elementos iguais e a repetição para a construção de uma obra única. Esta composição torna-se a necessária para um sentido subitamente pertinente, ou por ventura até então num estágio inferior ao possível. Freisleben fala da experiência súbita de Zdenek Manina enquanto trabalhava “*Originally there was only supposed to be one figure but for technical reasons while creating the mould I made more casts and began to group them together in various compositions. I discovered that multiplying the number (...) had a much*

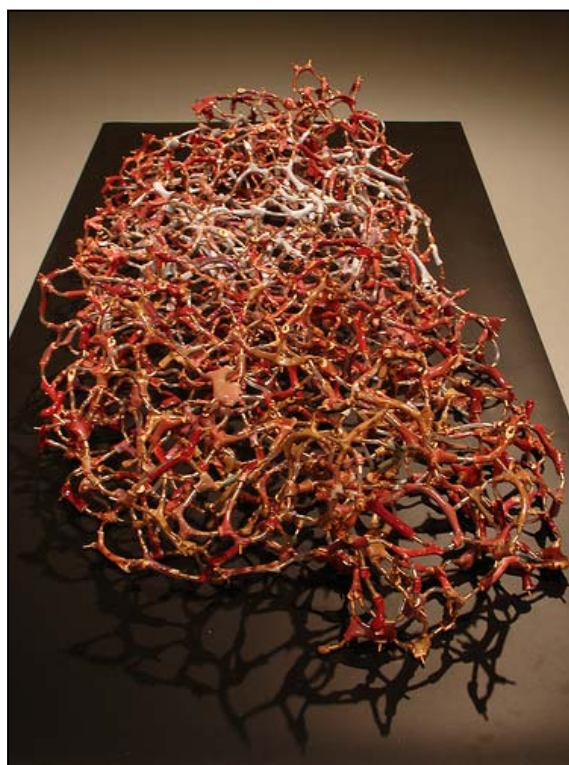
¹¹⁵ ; MEYER, Jean-Claude in MONTMOLLIN, Daniel de; LAUTIER, Marie-Hélène – *Eloge de l'Empreinte*, p.25.

¹¹⁶ Sem confundir valor ontológico e plástico com valor de mercado. Um refere-se à avaliação crítica, de acordo com critérios essencialmente estéticos, outro com critérios económicos de trocas, oferta e procura.

¹¹⁷ CLARK, Garth - *Ceramic Millennium: Critical Writings on Ceramic...*, p. 95.

stronger impact, and that the effect cached to levels that I had not originally considered." ¹¹⁸ Apesar de perfilarem soluções no âmbito da semelhança, a repetição é uma figura primordial da retórica na produção de ênfase e clareza, como valor subtextual que tem esta repetição, acentuando a indagação constante pela figura, das suas causas e imperfeições; em gestos cujas pequenas diferenças simultaneamente nos provocam e desvendam verdades. A repetição tem simultaneamente um sentido expositivo que nos lembra a construção mecânica das imagens animadas, tirando partido da nossa fisiologia e criando um movimento ilusório ¹¹⁹. A sua presença é dupla, tem um lado coreográfico, quase cinético, e outro iconográfico, sendo a convivência (antagónica) entre os dois assegurada pelo mecanismo da repetição. Subitamente a vontade de um personagem torna-se mais evidente quando comungada por vários e a determinação de todos (reduzível à postura de um) evidencia a urgência desse desejo.

Esta postura revela para além da obra terminada, uma linha de reflexão com consequências mais vastas e coincidentes com o testemunho de R. Motherwell quando afirmava que "Pintar é um acto cognitivo, através do gesto e do acto de pintar vou perceber o que sinto" a sua acção pressupõe a insistência e a acumulação que torna o precário em permanente, através de uma absorção do conhecimento, paulatina e vagamente endosmótico ao mesmo tempo que a diversidade de conteúdos que encontramos organizados sob esta estratégia evidencia a sua estrutura profundamente sintáctica. Recorrendo a



Neil Forrest, *Coral Scaff*, porcelana vidrada, 2004, alt. 31cm

¹¹⁸ TARKASIS, Kostas (org.) - *Clay Art International Year Book*, 2005-6., p.203 e ss.

¹¹⁹ [<http://www.aber.ac.uk/media/Modules/MC10220/visper08.html>] consult. 12.02.2012 e tb.

ANDERSON, Joseph; FISHER, Barbara. "The Myth of Persistence of Vision Revisited," *Journal of Film and Video*, Vol. 45, No. 1, Spring 1993, p. 3-12.

[<http://www.uca.edu/org/ccsmi/ccsmi/classicwork/Myth%20Revisited.htm>] consult. 12.02.2012.

um pequeno número de unidades e apropriando-se do conceito de fragmentação (ou multiplicação) Neil Forrest invoca um modo naturalista, aparentemente aleatório para a construção de uma teia tridimensional.

Sugere-nos a remissão para o modo fragmentado que resulta da animação mural islâmica – entre nós os programas hispano-mouriscos de aresta e corda-seca – sintetizados na sua estrutura e desprovido da presença cromática geometrizada. Sem que haja nenhuma incompatibilidade para esta dupla remissão, na presença da peça sobrevém maioritariamente um compromisso entre a natureza coralina e a racionalidade da construção exponencial, cuja debilidade da fracção se reconfigura pelo número. *"This is a space that interlocks in order to support itself, independent of architecture's tectonics. Using the metaphor of colony, multi-layered ceramic fragments plug in to their neighbours, creating an artificial experience from patterned space."*¹²⁰.

Outra autora, Catherine Reid, em *Smokescreen*¹²¹, numa instalação de 23 tubos suspensos sobre uma marcação *vesica piscis* (a mesma forma da secção horizontal de cada peça) com seixo rolado, estabelece para o lugar um estatuto decorrente de uma marcação geométrica e semântica, pressupondo o reconhecimento do autor enquanto agente qualificador do próprio espaço. A marca autoral alastra da peça para o seu espaço de inscrição, mantendo uma prevalência hierárquica prevista estatutariamente.



Catherine Reid, *Smokescreen*, 2003 cerâmica, arame, luz e seixo, foto: Matt Kelso

As peças têm individualmente um tratamento onde predominam cozeduras de soenga/*pit fire*¹²² e *raku*¹²³, deixando marcas cromáticas distintivas de fumo que

¹²⁰ Neil Forrest

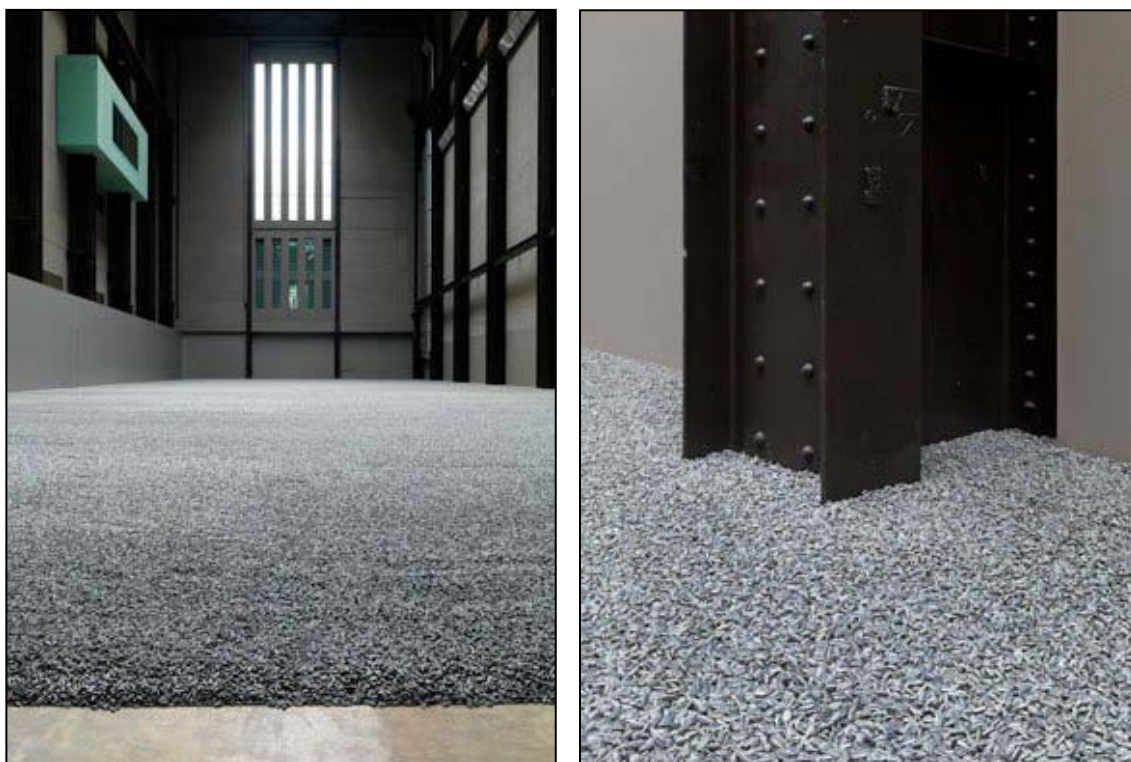
[<http://www2.rgu.ac.uk/challengingcraft/ChallengingCraft/papers/neilforrest/nforrest04.htm>] consult. 15.03.2012.

¹²¹ Canberra Museum and Art Gallery, 2003.

¹²² Termo tradicional português e anglo-saxónico para uma forma arcaica de cozer a cerâmica em fogo aberto (empilhando o combustível em torno das peças) e continuando a alimentar o fogo durante a cozedura, no caso do forno *pit fire* é comum usar elementos corantes e atmosferas apenas parcialmente redutoras, no caso da soenga não é hábito usar esses elementos e a redução atmosférica homogénea. Vd: [<http://fotoarchaeology.blogspot.pt/2011/06/cozedura-em-fogueira-soenga.html>] consult. 02.11.2012; [www.ceramicstoday.com/howto/htpitfire.htm] consult. 02.11.2012.

realçam e corroboram texturas e grafismos anteriormente trabalhados. Ao evocar de uma maneira subtil, um património natural vasto e simultaneamente específico, “*the traces of the insects that inhabit the native flora, marking their passage indelibly on the surface of bark or in the fabric of leaves. Skins of animals, or the bodies of exotic sea creatures, were further suggested through the patterning of the work’s surfaces*”¹²⁴ esta “floresta suspensa” retoma uma memória colectiva de forças imensas e medos experimentados nos grandes fogos australianos, reforçada pelo anaforismo que resulta da nomeação da peça, *Smokescreen/* Cortina de fumo, sobrepondo a técnica de execução e a realidade experimentada, como uma dupla suspensão: o bosque de cerâmica sobre os seixos e sobre este a anáfora do nome, todas as camadas reforçando um mesmo sentimento.

A repetição é igualmente usada como ferramenta sintáctica para um conjunto de reflexões em *Sunflower Seeds*¹²⁵ por Ai Weiwei, configurando desde logo o espaço e a



Ai Weiwei, *Sunflower Seeds*, 2010, Photocredit: Tate Photography, © Ai Weiwei

¹²³ Designa as peças de cerâmica e a técnica em que pastas refractárias modeladas grosseiramente são cozidas e vidradas a temperaturas relativamente baixas, retiradas do forno e imediatamente postas em contacto com elementos combustíveis que reduzem o oxigénio na generalidade da peça ou pontualmente provocando efeitos cromáticos e brilhos particulares. Vd: inúmera bibliografia especial ou vg. [http://www.ceramicstoday.com/articles/branfman_raku.htm] consult. 02.11.2012.

¹²⁴ BELL, Eugenie, in *Narrative and Metaphor, Ceramic Installation by Catherine Reid. Ceramics Art and Perception*, 58, 2004, p. 15.

¹²⁵ Tate Modern, Londres, Out. 2010 – Maio 2011.

escala – dos elementos e de nós próprios. A instalação ocupando totalmente o pavimento da Turbine Hall's com 100 milhões de porcelanas, produzidas por operários chineses, mimetizando sementes de girassol, propôs além da fruição testemunhal a possibilidade de caminhar sobre as peças como proposta de percepção adicional¹²⁶ e contribuinte para o todo visual e simbólico. Não pode deixar de ser relevante o câmbio performativo da grande nave industrial em celeiro cénico onde o mimetismo se afigura visualmente tão verdadeiro que deixa aberta a interrogação acerca da escolha do material técnico em vez de sementes verdadeiras. Podíamos arriscar a valorização simbólica da semente com a sua aptidão intrínseca e cultural que é a de reproduzir a planta e ocupar um estrato na cadeia alimentar, legitimando deste modo uma leitura ética que reclama a manutenção de um valor que ultrapassa o económico. Apesar do seu lado visual “*Poured into the interior of the vast industrial space, the seeds form a seemingly infinite landscape*”¹²⁷ não podem deixar de ser suscitadas mesmo que liminarmente as questões das sobre-produções agrícolas intensivas, a destruição estratégica por motivos económicos de colheitas e a limite a distribuição imperfeita dos recursos alimentares no mundo globalizado, incluindo os *ensaios* de produções dedicadas aos combustíveis verdes e as respectivas consequências¹²⁸. As sociedades industriais tendem a desvalorizar e esvaziar o lado simbólico de alguns dos seus produtos e consequentemente a vida dos que os produzem; a parábola de reproduzir mimeticamente um bem de forma mais custosa, com uma justificação cultural, implicitamente reclama a revisão dos respectivos estatutos, valor económico e simbólico daquele bem, através de um olhar diferenciado. Perceptivamente o acto de caminhar sobre um chão de *sementes de porcelana*, não se diferencia muito de caminhar sobre o seixo rolado de uma praia ou de um jardim, mas o procedimento onírico de encontrar no seu lugar algo disfuncional implementa uma dúvida perceptiva e um confronto axiológico. Do ponto de vista formal a multiplicação (quase) infinita da unidade coloca o observador ante a escala da produção e a do consumo, de que só os profissionais têm noção provavelmente: o seu volume, a sua guarda e gestão são comportamentos relacionais que ajudam a afinar a dimensão do indivíduo.

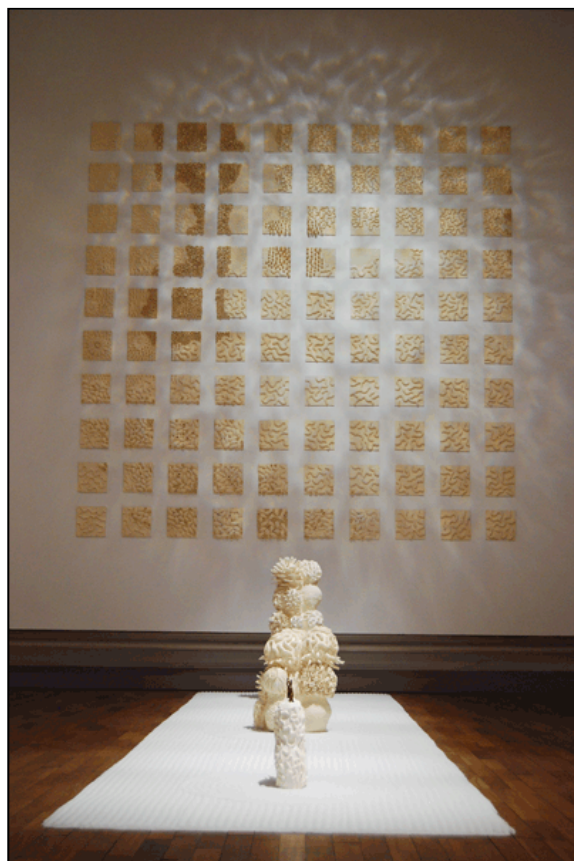
¹²⁶ Alegadamente devido à libertação de pó de porcelana a suspensão precoce deste procedimento frustrou essa experiência limitando o alcance da peça.

¹²⁷ Juliet Bingham, curadora, in *Interpretation Text*,

[<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/unileverseries2010/room1.shtml>] consult. 09.10.11.

¹²⁸ Santos, José L. - *A crise do ambiente e o futuro da agricultura* p. 99 ss.

O salto da múltipla percepção é-nos proposto ainda de outro modo por Ken Yonetani que usando esta tipologia acentua outro tipo de preocupações. *Dead Sea*, com desenho de luz, pressupõe a particularidade formal que decorre da existência de elementos repetidos, mesmo que de facto sejam apenas semelhantes. Essa diferença torna-se irrelevante uma vez que a identidade patente é a totalidade. O autor expõe simultaneamente a relação de prazer decorrente do contacto com o meio coralino australiano, recorrendo a uma solução de luz verista, e a preocupação relativamente à sua lexiviação continuada e destruição.



Ken Yonetani, *Dead sea (Heat)*, RMIT Gallery, 2009, Cerâmica, areia e desenho de luz

Percebemos na repetição uma forma sintetizada de apresentar o mundo, simultaneamente simplificada, “*their repetitive pattern of identical leaves domesticates nature. 'Pattern imprisons nature,' Moore said, depositing the natural world's idiosyncrasies and aberrations.*”¹²⁹. Gregg Moore utiliza este recurso de apresentação nas estratificações laminares, mas também na pilha de personagens anónimas que são os pássaros de “The Miner’s Canary Project” uma metáfora em várias unidades acerca do modo predador e inconsciente de relacionamento que a sociedade mantém com a Natureza. Os fortes contrastes, cromático e lumínico, são uma primeira evidência, mas a sintetização que homogeneíza os canários, como a antracite na sua condição de combustível, e o seu empilhamento que reduz ambos a cargas, sublinha o mero valor instrumental que muitas relações têm no quotidiano.

¹²⁹ THEOPHANO, Jannet – Parallel Worlds, Time and Transformation in the work of Gegg Moore, in *Ceramic Art and Perception*, 78, 2009, p.93.



Gregg Moore *The Miner's Canary Project (Overburden)*. 2006. Porcelana vidrada, antracite e aço pintado. 100 x 37,5 x 40 cm.

Nas instalações que produziu, “Plots 1-4” e “First Harvest”, Juan Granados¹³⁰, usa o ritmo como uma experiência primária de mutação, optando por espaços (intervalos de duração) regulares entre acontecimentos, fazendo da rítmica um valor plástico (ritmo pictórico) e apelando a uma dinâmica invariável como um valor da composição. Nesta dinâmica particular, a unidade do ritmo é assegurada por um compromisso rígido entre a relação métrica e a organicidade da forma plástica.

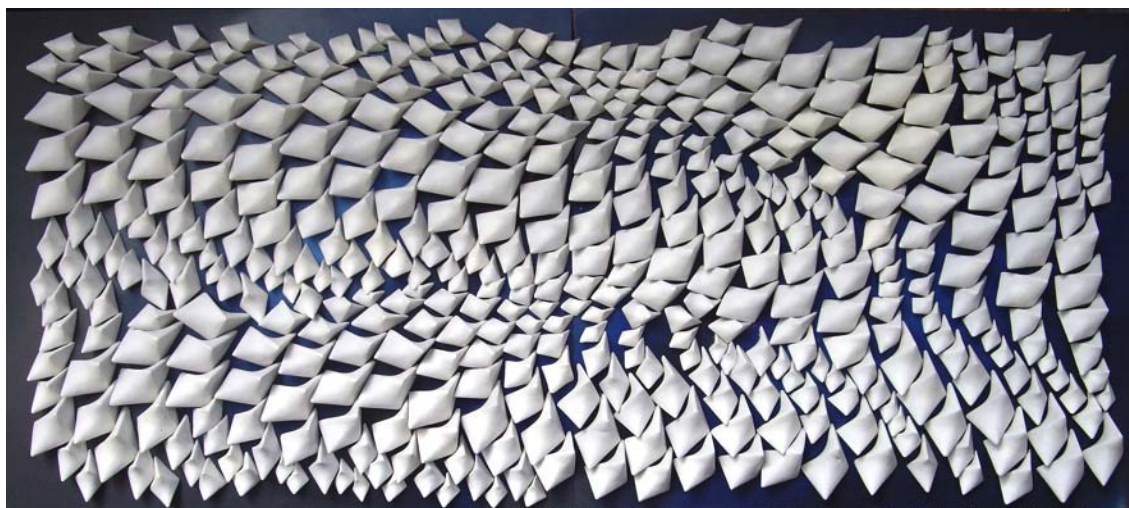


Juan Granados, *First Harvest*, 1992, revestimentos múltiplos, 35,5 x 30,5 x 23 cm

¹³⁰ Vd. [<http://www.depts.ttu.edu/art/granados/>] consult. 03.05.2010

A distribuição dos vários elementos da instalação num plano baixo, que abordamos com a perspectiva picada de um jogo de mesa, permite ligar os elementos numa rede de conexões mútuas, formada a partir da oposição de direcções e dimensões, aparecendo essa relação como uma emoção estética fundamental.

A sintetização dos módulos usada por Ian Dowling tem alguma afinidade formal, mas conceptualmente afasta-se na sua referência à percepção sensitiva da paisagem, dos seus fenómenos ou do ânimo decorrente desse contacto. O autor aplica um filtro que nos trás um certo tipo de ritmo, um fluxo suave e uma quase desmaterialização, uma racionalidade sensível cuja entidade depende completamente do conjunto e se demarca da unidade.



Ian Dowling, *Groundswell*, 2007, cerâmica não vidrada, 160cm x 70cm x 8cm.

Há medida que a forma se autonomiza do natural e se torna um sinal cru, parte de um alfabeto, disponibiliza-se simultaneamente para uma comunicação encriptada manipulada na sucessão rigorosa de pequenos relevos de cuja tensão depende a própria obra, mesmo que intermediada pela particularidade individual. Dessa energia nasce a possibilidade de dar novas configurações ao inconfigurável e ao que não tem fisicalidade¹³¹, que como desiderato permanente e absoluto da arte já existia e não se alterou. Esse exercício construiu novos *corpus* artísticos e a autonomização de recursos até então considerados acessórios ou secundários. A novidade coloca-se não ao nível das questões referenciais e dos problemas mas ao nível dos modelos usados na reflexão. É aí que se inserem as reflexões que procuram responder ontologicamente ao processo de “tornar-se”, na eclosão da forma a partir da ideia.

¹³¹ ARMSTRONG, Kate, *Crisis and Repetition*, p.8.

Kate Armstrong sublinha o contributo de Kirkegaard e a relevância da proposta que trás para a leitura, através da qual a transcendência se converte em imanência. No quadro da cultura cristã, a autora toma o modelo da encarnação como um modo de transformar o Outro, transcendente, no Humano imanente. A conversão da potencialidade em actualidade é inserida num contexto em que defende o conceito circular de interpretação da História, por oposição à concepção linear, conservando a repetição como um princípio da sua operacionalidade¹³². A evolução no âmbito da linguagem artística prende-se com uma nova capacidade evocativa da imagem que pela força da repetição, transcende a representação, aniquilando o seu valor unitário e acedendo desse modo ao não-representável. Este domínio induz as questões do ausente transcendente e da impossibilidade da representação, pelos meios tradicionais da Pintura pelo menos, particularmente caras ao pós-modernismo.

O cristianismo, que tem como outras religiões uma prática litúrgica rotativa, alinha vários eventos de renovação da Aliança de Deus com os Homens, segundo uma ideia de percurso exposto a desvios, mas também ao resgate do indivíduo. A reconciliação é a chave dessa ligação e conduz à noção de perdão como um elemento fracturante relativamente ao judaísmo de que é herdeiro cultural directo. No Evangelho, Mateus refere que quando Pedro perguntou a Cristo quantas vezes devia perdoar a quem pecasse contra si, se sete vezes; Este lhe responde “não te digo sete vezes, mas setenta vezes sete”¹³³. Com esta resposta, quer dizer-se um número infinito de vezes e as implicações de ordem teológica e moral são vastíssimas, uma vez que dá ao Amor um peso na relação inter-humana e humana-divina que até então era impensável. Mais objectivamente importa reparar que a identificação do número como categoria sucedânea para a ideia de infinito, simultaneamente tangível e manipulável, permite estender a ocorrência para lá da fronteira do humano e imediatamente perceptível como equivalente – em paralelo com o que defende Deleuze. A repetição manifesta-se como modo prático de converter o acto imanente em estado transcendente, ou ao menos em estado comunicacional com a transcendência.

Parece importante reconhecer o papel que a renovação tem, paralela ao carácter inalienável da liberdade e decorrente do reconhecimento do erro, da insatisfação, ou construtor de uma relação fenomenológica com o mundo. A renovação enquanto

¹³² Idem, p.9.

¹³³ Bíblia Sagrada, MT 18,21-22.

repetição modificada habilita ao prosseguimento do caminho daquilo que o autor tem como imperativo. Estamos perante uma repetição do desiderato do conhecimento, como razão para a arte, em que cada objecto formalmente diferente procura uma resposta para a mesma pergunta.

3.5. Informalidade, Ruptura e Destruição

Compreender as formas e experiências que ocorrem e fazem parte da nossa vida implica a capacidade de impor uma ordem nesses elementos¹³⁴ pela razão elementar da sua própria inteligibilidade. A realidade percebida não é homogénea e de entre os elementos que a compõem a nossa percepção relacional atribui diferentes graus de importância, estabelecendo uma afinidade e hierarquia, construindo relações entre as partes que desempenham um papel estrutural na entidade percebida conferindo-lhe identidade. De igual modo na construção de uma obra, a expressão completa e valorizada do objecto pressupõe igualmente a existência de uma ordem formal e conceptual, que não tendo que ser cronologicamente prévia nem processualmente inflexível é condição para a completude da sua elaboração mental sob pena de ficar aquém da sua própria potência.

Na utilização que a linguagem artística faz dos respectivos elementos reivindica relações complexas em que se verificam desenvolvimentos não lineares e sobreposições de afirmações visando a sua própria identidade ontológica e atractividade estética, bem como a natureza dos conceitos que partilha. Deste modo, antíteses, ironias e metáforas são considerados padrões particulares que constroem uma ordem subjacente e profunda, diferente da superficial e imediata. O seu carácter conotativo é um sinal da necessidade de recorrer a construções menos económicas, no sentido da lógica unívoca entre a expressão e o conteúdo. Uma abordagem meramente conceptual e do domínio puro da linguagem teria alguma atracção, considerando que tudo aquilo que merece ser feito requer para sua comunicação uma forma, mas também que a limite, tudo quanto existe,

¹³⁴ ARNHEIM, Rudolf – Arte e entropia, p 361.

a mais rica experiência estética, todo o modelo, todo o objecto, é antes da forma e em termos artísticos, informe. Admitindo que essa categorização primária satisfaz algum medo do inominável, ela não preenche as dúvidas, a contemplação e o impulso exploratório presente às práticas acolhidas sob este nome.

Concebemos e testemunhamos situações em que factores naturais interrompem a vida de outros seres vivos ou causam transformações significativas num ambiente natural prévio substituindo-o por outro, deixando patentes sinais de uma ordem desfeita. Um vulcão, um tornado, uma enxurrada ocorrem devido a causas naturais, deixando num território as respectivas marcas facilmente perceptíveis. O testemunho dessa ocorrência, ou a envolvimento pessoal num fenómeno desse tipo, como manifestação que ultrapassa em muito a escala do indivíduo é uma experiência marcante e desde sempre percebida na construção da sensibilidade e da memória. Num estudo completo do conceito teríamos que verificar a ruptura no conflito pessoal, alastrado às relações interpessoais, bem como o seu reflexo no contexto social alargado. Todas estas experiências sempre foram susceptíveis de entendimento no trabalho dos artistas plásticos e passíveis de serem lidas como padrão mas até o início do séc. XX foram conduzidas de modo narrativo ou sublimado, especificamente formalizando um modo construtivo, representativo ou imaginário, que propõe uma ordem positiva.

Mas ao longo do séc. XX várias expressões artísticas podem ser agrupadas em torno de uma linha experimental abstracta, daí evoluindo para particularidades reducionistas preocupadas com a investigação das estruturas e instrumentos da linguagem, bem como reflectindo e ensaiando a extensão da semântica dos materiais. Nesta enorme generalização deparamos com a utilização de elementos materiais de uma grande crueza, o recurso à aleatoriedade e à desordem, bem como a provocação do acidente (torção, fissura) pondo em causa o que deve ser a forma e os seus limites, assumindo a dúvida e a contestação social que fazem parte do ambiente artístico de toda a contemporaneidade. Um dos princípios presentes em muitas dessas produções contemporâneas é o da informalidade, que associada à ruptura se declina enquanto conceito básico e se desenvolve em áreas múltiplas, marcada pela vocação de transbordo dos gestos e dúvida relativa às produções artísticas ortodoxas. Ao arrastar para essa dúvida hiperbólica cartesiana os limites e a própria definição dos objectos, a informalidade assume um valor essencialmente cénico e produtivo que dadas as particularidades de conjugação na cerâmica são merecedoras de reflexão.

Claramente estas propostas não residem exclusivamente na cerâmica e considerando a sua histórica primazia técnica, o terreno seria francamente adverso à sua eclosão. Os desenvolvimentos artísticos de todo o séc. XX, nomeadamente aqueles lidos como reacção ao modernismo, configuram uma dobragem da arte sobre si mesma não só do ponto de vista conceptual como do físico e material. Na interpretação dos vários postulados da sensibilidade informal que Rosalind Krauss enuncia¹³⁵ configura-se uma chave mental para parte do seu entendimento: a anterior prevalência do sentido visual, mesmo na representação do tátil; a recusa, melhor inexistência, da matéria excepto na sua validação informada, daqui decorrendo uma validação temporal muito apertada, confinada ao momento da visão; a necessidade de recuperação do eixo horizontal contra a expressão sublimatória que separa o autor da ligação fisiológica à terra em favor de um pensamento de síntese, de acordo com uma plenitude semântica que absorve a desordem a partir da sua limitação. Todavia a sua aplicação à cerâmica não é fácil por várias razões: a cerâmica não tem qualquer preconceito contra o volume e a sua percepção tátil, passou 15 mil anos com as mãos na *lama* – uma forma depreciativa de terra – procurando fazer dela uma taça ou um cântaro, o fantasma dessa funcionalidade impregnou os ceramistas até hoje, dando lugar a exercícios formalistas sofisticados em torno de contentores para-funcionais. O campo de trabalho é por vocação horizontal – há um permanente conflito de interesses com a gravidade, que insiste em *deitar o barro ao chão* – e o informe é a presença pré-racional da matéria, a quem o modo impõe um desígnio, que é a forma.

A ordem conceptual coberta por manifestações abundantes de desordem formal, convidou à reflexão em torno de um conceito atraente importado da física e incluído nos princípios da Termodinâmica, enunciado (de várias formas) no início do séc. XX como princípio da Entropia, permitindo leituras em que “*o mundo material passa de estados ordenados a uma desordem sempre crescente, e o estado final do universo será o da máxima desordem*”¹³⁶.

A entropia é uma grandeza que visa medir como a matéria e a sua energia se encontram armazenadas e distribuídas num sistema definido por fronteiras. Qualquer sistema com determinada distribuição de energia e matéria tende espontânea e necessariamente para

¹³⁵ BOIS, Ive-Alain ; KRAUSS, Rosalind – *Formless, a user's guide* (trad. Ingl), p.25. Na sequência da curadoria da exposição « L'INFORME. Mode d'emploi » Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

¹³⁶ ARNHEIM, Rudolf – *Arte e entropia*, p 366, remetendo para Max Planck “é (...) a hipótese de desordem elementar, o que forma o verdadeiro núcleo do princípio do aumento da entropia”.

um estado elementar de maior desordem¹³⁷ – na estrutura bem definida do polímero que constitui a celulose (pedaço de madeira) as ligações químicas que unem cada átomo possuem uma determinada energia que pela combustão muda de forma sem alterar o seu valor (1ª lei da termodinâmica) mas a remoção de restrições internas provocada pela combustão dá lugar ao aumento da entropia do sistema (2ª lei da termodinâmica). A energia passa de uma forma bem distribuída e definida para a forma de calor que é em si mais *livre*. A entropia mede o grau de dissipação de energia considerando a quantidade de tensão disponível no sistema, não podendo a sua unidade estrutural e respectivo grau de desordem ser medidos entropicamente. Cada sistema acolhido ou expedido é portador de informação e nessa medida tem implícita uma ordem com uma estrutura subjacente.

A imaginação conjectural que permite à arte formular dúvidas sob a forma de associações poéticas e uma interpretação alargada de conceitos abstractos podem dar lugar a declinações discursivas diferentes acabando em rigor por conduzir a conclusões muito diversas. A resolução desta aparente contradição “entre as duas tendências cósmicas: para a desordem mecânica (princípio da entropia) e para a ordem geométrica (nos cristais, moléculas e organismos)”¹³⁸ passará pelo reconhecer que se está perante duas linguagens que no uso das respectivas lógicas materiais respondem com modelos diferentes, mesmo que ocasionalmente tenham tomado o mesmo objecto. O princípio da criação opõe-se ao princípio da entropia na medida em que este descreve e avalia a desordem progressiva de um sistema energético ou informativo, enquanto aquele se apresenta como o processo metafísico segundo o qual uma ordem inteligível e intencional substitui a desordem¹³⁹. O fenómeno da vida manifesta esse processo de em determinadas condições favoráveis sistemas simples se organizarem e interagirem entre si criando sistemas mais complexos, o que significa mais ordem a partir da desordem. Apesar da progressão entrópica de cada sistema, a criação explora os processos locais de inversão

A não linearidade da linguagem artística comporta estruturas complexas que terão que ser concebidas de modo dinâmico, incorporando elementos materialmente

¹³⁷ E. Gomes de Azevedo – *Termodinâmica Aplicada* (2ª Ed.) Lisboa: Escolar Editora, 2000. ISBN 972-592-117-8. p. 19.

¹³⁸ WHITE, Lancelot – *Aspects of Form . A symposium on form in nature and art*. Cit por ARNHEIM, Rudolf – *Arte e entropia*, p 368.

¹³⁹ McCAULEY, Charles - *Zen and the Art of Wholeness*, p. 42.

subentendidos, quer dizer, ausentes. O equilíbrio completo no sentido final da obra é obtido pela sobreposição da camada material e conceptual; analisar a primeira separadamente, requererá o relacionamento de espaços, volumes e cores, distâncias e direcções, num conjunto de tensões cujo equilíbrio significa a inter-sustentação dos elementos comunicacionais e a perenidade da obra enquanto comunicação.

A experiência que a preparação de uma pasta cerâmica proporciona assemelha-se mecanicamente à proposta por Robert Smithson¹⁴⁰ e referida por Rosalind Krauss¹⁴¹ sendo que na primeira existem duas intencionalidades, uma processual outra subjectiva, que liga a matéria à obra em vez da fruição lúdica. Quanto mais próximo da origem tanto mais os materiais evidenciam a sua individualidade, a separação e moagem, a suspensão e amassadura reclamam-nos para um estado que a cozedura definitivamente esclarece, de onde não se vislumbra já o que foram. Em parte devido a esse compromisso, e porque a postura perceptiva é semanticamente mais agregadora que dissolúvel, há a percepção de que um material novo se cria, antes inexistente nas fracções separadas e que esperou pelo processo para se manifestar.

A narrativa de Smithson e o uso do mimetismo animal no ensaio de Roger Caillois¹⁴² permitem a Rosalind Krauss desenvolver a teoria da aptidão destas manifestações para fundamentar a questão modernista que observa a erosão do limite e do contorno, contaminando com esse gesto a relação ortodoxa entre a figura e o fundo. Nessa dissolução que Caillois equipara a uma psicastenia, a figura é incapaz de conter o impulso solvente que lhe dirige o meio e na linguagem plástica modernista isso equivale ao franqueamento entre a arte e a vida, como de igual modo à ascendência hegemónica do elemento espacial no campo das artes visuais, construindo uma continuidade virtual para onde a nossa materialidade é atraída. A autora interpreta nesse movimento sublimatório da conceptualização do corpo, liberto dos seus limites, um código de leitura cuja matriz permite à forma visual a respectiva desmaterialização no sentido da ideia pura.

¹⁴⁰ “A Tour of the Monument of Passaic, New Jersey. *Art Forum*, Dezembro, 1967, in FLAM, Jack (org.) *Robert Smithson: Collected Writings* (2ªed.). Los angeles: University of California Press, 1996.ISBN-10: 0520203852, pp. 68-74. Propõe que se imagine uma caixa de areia que numa metade tenha areia branca e na outra areia preta; que nela imaginemos uma criança correndo e fazendo saltar a areia, primeiro no sentido horário e depois inverso, notando que os grãos que se misturaram na primeira fase, não voltarão a separar-se pela inversão do sentido da acção, continuando e aprofundando o processo de entropia.

¹⁴¹ BOIS, Ive-Alain ; KRAUSS, Rosalind – *Formless, a user's guide* (trad. Ingl), p.73.

¹⁴² *Mimicry and Legendary Psychasthenia*, Minatoure, 7, 1935, cit. por KRAUSS, Rosalind.

No mesmo ensaio toma as peças de Smithson para defender o seu lado de entropia temporal sustentada na metáfora geológica que são as estratificações em vez da manifestação visual directa. As peças em que utiliza espelhos permitindo ao sujeito perder-se – suspeitando que existe, não encontra prova disso no espaço óptico construído. *Enantiomorphic Chambers* de 1965, afirma uma entropia que é “função de uma cegueira estrutural provocada por uma espécie de enigma simulatório que perplexamente não tem de todo lugar no espaço”¹⁴³. Talvez possamos encontrar na recolha e preparação dos componentes brutos das pastas cerâmicas, um movimento antagónico, que após identificação nihilista e escatológica se recompõe, se impõe uma fase informe para se renovar num novo propósito.

A obra de arte é uma criação material reactiva ao meio social e natural com um objectivo mental. Estes meios e o próprio Homem são permanentemente mutáveis e a resposta é construída nos limites da tangibilidade mediante uma equivalência de atracção e repulsa, tentativa e erro, história e invenção, pelos quais o operador opta sistematicamente durante o tempo de formulação. Durante todo este tempo, embora os compromissos sejam pessoais e completamente instáveis a obra é conduzida pela reacção pessoal, não necessariamente emocional, à relação forma - matéria. A ideia de que a arte seja uma manifestação do impulso humano para a ordem, defendida por Arnheim¹⁴⁴, derivando de uma tendência universal orgânica, equiparada à estruturação simples das coisas físicas e compreendendo a degradação da forma limitada pela sua condição, embate nas motivações últimas para criação do discurso artístico. Estas não procuram a ordem como princípio universal, são implicações discursivas da condição humana enquanto relação e embora verificando-se universalmente, não temos fundamento para acreditar na universalidade do seu produto nem que isso representasse uma evolução enriquecedora.

O termo destruição na sua concepção de raiz, mais simples e técnica, reveste-se de uma assertividade, que não impede a interpretação do seu sentido semântico alargado, correspondendo a situações técnicas diferentes, incluindo a ruptura frágil em que o colapso do material se dá como resultado de uma solicitação ocasional, (vg. queda ou

¹⁴³ Idem, p.77.

¹⁴⁴ ARNHEIM, Rudolf – *Arte e entropia*, p.395.

esmagamento) bem como a ultrapassagem do ponto térmico de maturação¹⁴⁵. A sua imposição é atemporal, instantânea e de algum anti-axiológica. A ruptura configura uma quebra ou um modo de progressão técnico que leva a uma *disformação*, à possibilidade da verificação referente ao estágio seguinte à obtenção da forma, a que correspondente à sua aniquilação, por deixarem de se verificar os pressupostos justificadores do facto (objecto, relação) tornando-o imprestável ou porque determinado corpo/forma se confrontou com uma situação que ultrapassa as condições que enquanto unidade estrutural estava preparada. A engenharia dos materiais debruça-se objectivamente sobre os materiais configurados sob determinadas formas, modificando-se de modo discreto como reacção ao esforço que lhes é pedido pelas condições envolventes, até deixarem de poder manter a forma prévia configurada e entrarem em ruptura. A observação empírica mais simples diz-nos que a resistência de cada material se faz em compromisso com a forma construída o que implica uma observação criteriosa da mesma e cria modelos *naturais* de resistência – exemplificados abundantemente nas formas vivas: ovos, favos, estruturas tubulares – ao mesmo tempo que dá ao material um desempenho incerto e um valor flutuante, colocando sempre na ruptura da forma o sinal que denuncia a prestação do material. Essa primeira noção significa o envolvimento da acção voluntária no sentido de pôr fim a uma forma para a qual decide não haver condições ou justificação.

Mas se por um lado conseguimos ler a ruptura na sua assepticidade técnica, parece não podermos impedir um prolongamento contaminador, intuitivo, que aceita uma progressiva equivalência entre a ruptura e a destruição, entendendo aquela como epifenómeno desta. O manifesto *Destrutivista* de Rapahel Montañez Ortiz¹⁴⁶ de 1962 refere o objectivo de conservar a “integridade inconsciente” como um equilíbrio interno, a cuja perturbação é imperioso reagir por meio da catarse materializada no “*symbolic sacrifice, that releases one from the weight of guilt, fear, and anguish.*” A proposta é particularmente radical, vincando o compromisso social da arte e remetendo para o respectivo campo as decorrências da acção artística. A postura é referida pelo autor com uma função complementar ao distanciamento que permite imergir na própria vida e no seu desconcerto doloroso. O processo é inerente à proximidade requerida entre o autor e

¹⁴⁵ A temperatura de maturação corresponde a um valor relativo em que a pasta desenvolve a sua maior dureza e densidade ou o vidrado funde completamente, aderindo à pasta intimamente e adquirindo a textura prevista.

¹⁴⁶ STILES, Kristine; SELZ, Peter – *Theories and Documents of Contemporary Art, A Sourcebook of Artist' Writings*, p.722.

a matéria, através dele permite-se recuperar o inconsciente, arrastando-se inevitavelmente no modo regressivo que prevê a destruição e o caos. Em Londres, 1966, o *Destruction in Art Symposium*¹⁴⁷ correndo o risco de um entendimento superficial errado, reafirmou a atenção do movimento ao fenómeno da destruição na linguagem artística e a respectiva relação com o objecto de produção industrial (apropriado e destruído). Os seus promotores inscreveram as respectivas dinâmicas psicológicas performativas na condição de resgate do sujeito residente, face à frágil¹⁴⁸ condição da sobrevivência na sociedade.

Mas a ruptura e inerente destruição não vive exclusivamente desse ambiente social e nesse personagem em conflito. O acto decorre da capacidade elementar de avaliar uma situação de modo negativo, interrompendo e modificando o curso espectável (alguém que rasga o desenho inaceitável ou parte a cerâmica terminada na qual não se identifica) ante a incapacidade pessoal ou objectiva de reforma, correspondendo directamente ao exercício residual da liberdade, neste caso de expressão, e corresponde à mutação necessária para um reencontro expectável com a identidade. Ainda assim a ruptura expõe-se a um juízo moral pertinente na medida em que implica um aforro simbólico prévio, sobre o qual se dispõe de modo destrutivo, é objectivamente um estado pós-formal em relação ao passado. O aprendiz que procura o domínio da técnica acarinha cada resultado, todos os seus impulsos vão no sentido construtivo, depois de a dominar, ainda que apenas conceptualmente procura “a outra forma” que passa eventualmente pelo sacrifício da primária.

Um nível de desequilíbrio nos mecanismos de compensação do trabalho e de ruptura social considerável induz os próprios produtores na destruição de fruta, de pescado ou leite, que em condições normais seria cuidado. Trata-se de um recurso performativo sacrificial de grupos sociais em clara desvantagem que procuram fazer chegar a outros, não sequenciais no relacionamento económico, um manifesto último. A mesma acção material, de destruição, encontra uma simetria axiomática de sinal contrário nas

¹⁴⁷ Nos vários eventos participaram John Latham e outros elementos do movimento Fluxus, incluindo Yoko Ono e Gustav Metzger, incendiando as "Skoob Towers" (torres de livros) e Raphael Montañez Ortiz com o "Piano Destruction Concert".

[http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/artandthe60s/thm_destrucartsymp.htm] consult. 09.03.2012.

¹⁴⁸ Kristine Stiles - Selected Comments on Destruction Art, in *Book for Unstable Media*. Hertogenbosch (NL): V2_Publishing, 1992.

Vd.: [<http://www.v2.nl/archive/articles/selected-comments-on-destruction-art/?searchterm=Selected%20Comments%20on%20Destruction%20Art>.] consult. 09.03.2012.

entregas festivas bizarras que celebram a abundância – a sua descodificação não é porém linear - como as projectadas nas *tomatinas* valencianas.

A incorporação da ruptura numa expressão materialista pressupõe e simbolicamente corresponde à experimentação da forma/objecto no sentido da apropriação interiorizada da sua presença e das tipologias num sentido fenomenológico que ultrapassa o simples domínio da respectiva caracterização técnica (alguns ultra cozimentos dos vidrados não visam só o comportamento textural específico, mas também o seu conhecimento empírico) no sentido da representação epistemológica. Do gesto de uma criança que bate com um galho de arbusto numa pedra até o partir, podemos supor que experimenta a resistência da pedra e do galho no seu processo de aprendizagem dos materiais e do mundo, que ludicamente experimenta o som repetido das pancadas numa criação proto-estética ou que simplesmente desagradado com outro facto transfere para a motricidade essa zanga.

A notícia do *Le Figaro* de 6 de Setembro de 1954 “*Peu après son décollage un superconstellation tombe et s’engloutit dans la rivière shannon...*” é dada por Wolf Vostell para a consciência da percepção de sinais e efeitos do mundo em mutação à sua volta “*in which destruction in general and in particular, together with dissolution and change are the strongest elements, not only because of the visual chaotic events, but also because of the violent psychological human effects resulting from the obsolescence factor in the observation of them.*”¹⁴⁹ De modo franco evidencia claramente a atracção que a possibilidade dos fenómenos complexos (multi-media) exercem sobre os artistas, cuja adesão se produz ao nível da apropriação conceptual. Deste ponto de vista promove-se a desdramatização da destruição e da ruptura, no duplo sentido em que a destruição absoluta não existe, é fundamento universal para outra forma, organizada a partir de uma matéria limitada; só a sua ocorrência, e não apenas a sua representação pictórica, fornece os argumentos de que o autor carece.

Ken Yonetani instalou no CSIRO¹⁵⁰ um pavimento de cerca de 1000 placas cerâmicas repetindo 10 módulos diferentes de baixos-relevos, representando outras tantas

¹⁴⁹ “Manifesto”, 1963, Wuppertal, in STILES, Kristine; SELZ, Peter – *Theories and Documents of Contemporary Art, A Sourcebook of Artist’ Writings*, p.723.

¹⁵⁰ Commonwealth Scientific and Industrial Research Organisation, Canberra, Austrália.

borboletas em risco de extinção na Austrália¹⁵¹, sobre o qual os visitantes da exposição deviam caminhar para consultar a documentação complementar. A obra tece uma reflexão referindo antigas iconografias cristãs estigmatizadas no Japão durante o séc. XVII, que os respectivos detentores eram obrigados a pisar como expressão pública de renúncia, auto-confrangimento¹⁵²



Ken Yonetani, *Fumie Tiles*, 2003, pavimento percível, CSIRO (Commonwealth Scientific and Industrial Research Organisation).

e os sentimentos contraditórios que as sociedades industriais e informadas desenvolvem em relação ao meio ambiente: valorizando e protegendo ao mesmo tempo que consumindo e destruindo. Embora possamos estender uma analogia aos tapetes de flores de outros cortejos religiosos, este sacrifício não se transfere como veneração para uma relação com uma entidade superior, mas para a ênfase da destruição em si, provocada pelo próprio, eclodindo num momento breve e ampliada na percepção e memória (guardando um caco, um registo vídeo¹⁵³). De facto o caminhar sobre esta obra não a destrói, antes enuncia a sua condição de ser.

“It is possible to remain outside of the discreet space in which the floor-piece is laid, but immediately you walk into it and the ceramic breaks under your feet, your status is changed and you become a participant, activating the work, and the decisions you make start to affect the physical make-up and appearance of the piece.”¹⁵⁴

O procedimento reclama a avaliação da obra em si e respectiva categorização, bem como o contexto estranho ao entendimento clássico da relação técnica-linguagem referido por Adam Welch¹⁵⁵ a propósito da performance de Ai Weiwei, em que este deixa cair hieraticamente, uma urna cerâmica da dinastia Han, reforçada pela fotografia

¹⁵¹ *As cropland, pastures, cities and roads have taken the place of bushland, the plants that caterpillars eat and the flowers where butterflies feed have disappeared. Exotic weeds invade their habitats and introduced insects attack them. The hilltops where they congregate have been levelled or had towers built on them.* Kim Pullen, Ecosystem Function Team, CSIRO Entomology [http://www.kenandjuliayonetani.com/fumietileartiststatement.html] consult. 03.11.2011.

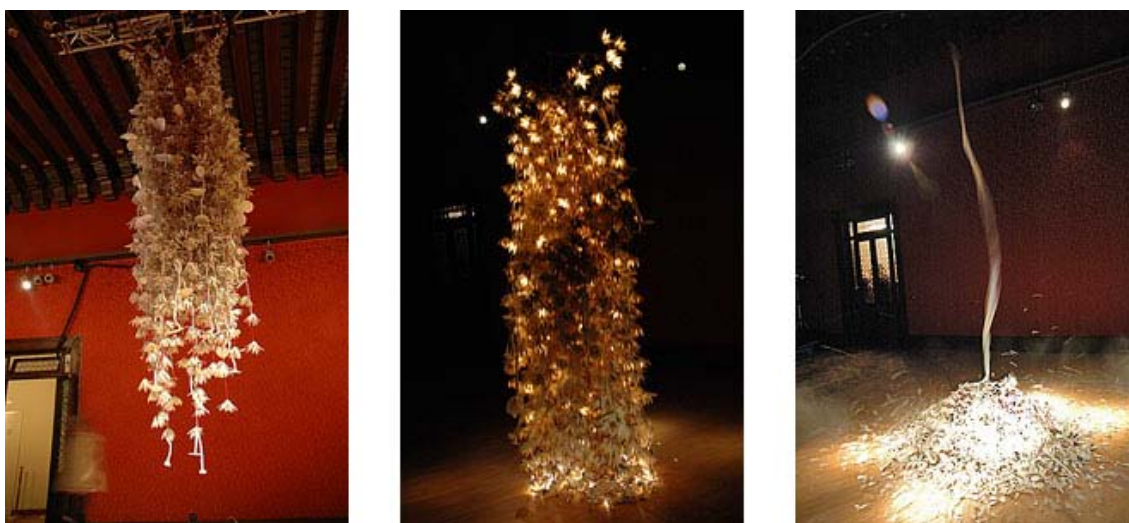
¹⁵² Humphry, Julia - Ken Yonetani's Art of Destruction, *Ceramics Art & Perception*, 57, 2004, p.21-23.

¹⁵³ [http://www.youtube.com/watch?v=1s0PSHy4HI] consult. 13.03.2012.

¹⁵⁴ CURRAH, Mark, 2003, acerca de uma instalação de Clare Twomey [http://www.claretwomey.com/ClareTwomeyConsciousness.html]. Consult. 27.03.10.

¹⁵⁵ WELCH, Adam - The Ceramic Sphere, *Newer Ceramics and the Expanding Field, Ceramics Art and Perception*, 2009, 77, p.51.

documental¹⁵⁶. Um outro autor, Jason Lim, soltou do teto da sala o candelabro de *biscuit* iluminado, durante a inauguração da 52ª Bienal de Veneza, 2007, destruindo-o. As duas escolhas unem-se pelo valor secundário da própria peça face à acção desenvolvida. A urna Han (admitindo que verdadeira) com o seu valor técnico e arqueológico, o candelabro com um registo essencialmente decorativo, ganham relevância artística através da agitação inesperada do seu sacrifício. Vários elementos separam as duas performances: a primeira começa pela exploração de um ready-made artesanal em relação ao qual o autor não tem particular afecto¹⁵⁷; o candelabro era um artefacto contemporâneo, produzido por si ou não (1200 flores manuais de porcelana) para a situação; a destruição da urna afirma-se como um desrespeito por um valor patrimonial, logo social, e a crítica cultural à reverência normalmente devida a artefactos que demonstram também um refinamento notável que ao tempo (206 a.C. a 220 d.C.) os distinguiam de outros produzidos noutras geografias, o candelabro inicialmente deslocado semanticamente, vê-se instituído pelo núcleo estético da acção que é a própria destruição.



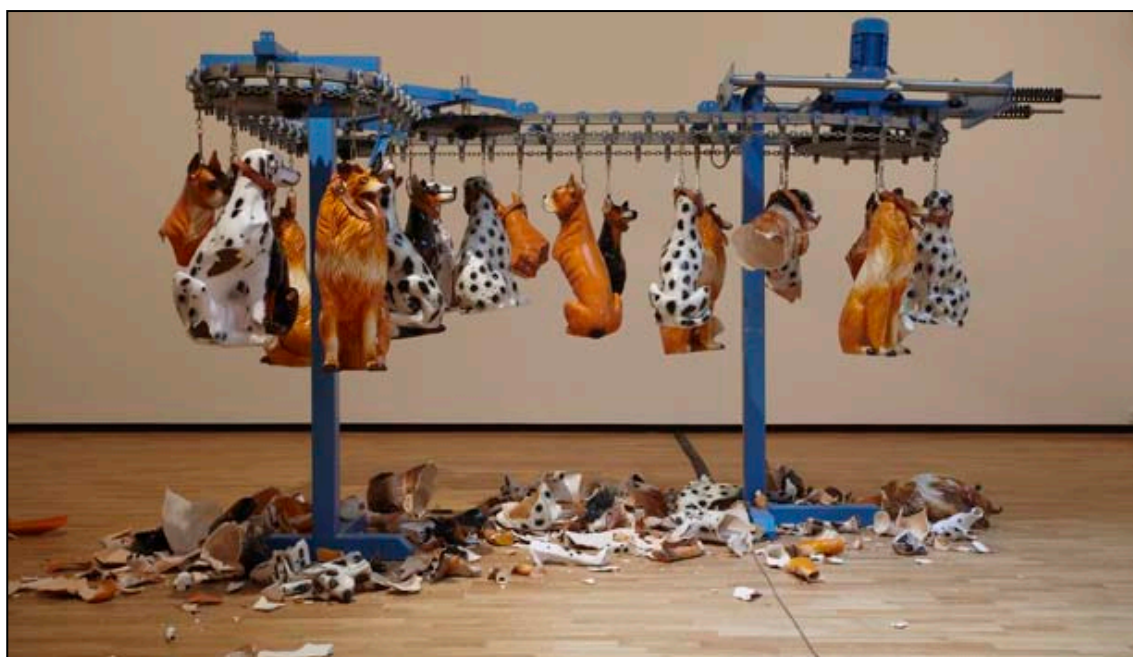
Jason Lim, *Just Dharma*, 2007, Instalação com porcelana *biscuit*, lâmpadas e tecido

Se considerarmos uma outra instalação, *Passerele* de Joana de Vasconcelos, cuja acção específica atinge igualmente o seu clímax na destruição de objectos cerâmicos, verificamos que ao contrário das anteriores, os cães de louça não têm nenhum valor objectivo, representam pelo contrário o paradigma cultural da vulgaridade e do gosto

¹⁵⁶ Martín Klimas, Mary Boone Gallery, New York, 1994

¹⁵⁷ Entrevistado por Philip Tinari acerca do seu sentimento pela cerâmica terá respondido “*I hate ceramics*” cit. por WELCH, Adam in “*I hate ceramics, Ai Weiwei, Dops the Urn*” *Ceramics Art and Perception*, 2010, 84, p.51.

kitch de um passado recente. Tecnicamente são irrelevantes, mas o argumento da artista, iniciado desde o título, organiza o cortejo mecânico e convida à avaliação de outros cortejos – desde logo os de moda no vestuário – investidos sempre de promoção social e reconhecimento estatutário. Reconhecida a sua fragilidade e a precariedade do brilho, relativizam-se quer os paradigmas culturais e seus objectos, quer o valor que a(e)fectivamente lhes atribuímos.



Joana Vasconcelos, *Passerale*, 2005, Cães em faiança, ferro metalizado e termolacado, circuito motorizado, 230 x 366 x 205 cm.

Alguns da perplexidade e da ênfase dos actos destrutivos, simultaneamente sua valia discursiva, decorre de estarmos na extensão de um protocolo técnico que, quer histórica quer ontologicamente, visa dominar uma *terra*, primeiro com vista ao seu valor funcional, assegurando antes de mais a integridade da peça e portanto o domínio dos materiais, depois como objecto simbólico, em que a validade cultural se sobrepõe ao valor funcional, mas onde o pressuposto da resolução satisfatória da questão anterior se mantém como um horizonte idiossincrático. Esta afirmação *anti-técnica* representa por isso uma clara autonomia e alteração de paradigmas da cerâmica artística, identificando os princípios de cada um e reservando para as artes plásticas os seus próprios termos de significação.

Pierre Bourdieu¹⁵⁸ refere esta penosidade citando Flaubert na sua necessidade de "*fundir o lírico e o vulgar*" enquanto escreveu *Madame Bouvary*, vendo transformar o sofrimento em desespero e obrigando-se como um palhaço a um *tour de force* e a uma ginástica furiosa. Bordieu atribui ao artista a obrigação de "*operar a colisão dos opostos*", consciente dessa confrontação preocupante e insuportável. Sem surpresa damos conta da presença do elemento volitivo como o diferenciador que produzindo elementos de clivagem ou anómalos, criados com um propósito de consumo no sacrifício, esperam o seu efeito na mutação da ordem, embora o valor performativo não dependa dessa consumação positiva. No caso da resolução da linguagem essa "colisão dos opostos" concretiza-se individual e secretamente, introduzindo por ordem da vontade a antítese no próprio conceito da forma.

O pensamento em cuja elaboração surge a ruptura e a destruição como proposta discursiva decorre de uma postura reactiva ou activa: na primeira representa uma confrontação individual e social, a dúvida acerca do próprio desenvolvimento, do relacionamento com os bens materiais produzidos; na segunda o conhecimento e a intimidade com o meio e a matéria requerem a própria experiência da destruição. A obra constitui em si o manifesto de confronto ou procura operar uma eventual reconciliação com o outro e consigo. São preocupações muito distintas aquelas que conduzem ao discurso da entropia e da ruptura, agrupadas por um lado em torno da condição humana que produz o conjunto de ocorrências inaceitáveis, para as quais a expressão de resposta foi encontrada no decurso do próprio processo perceptivo e na maturação da reacção, por outro preocupadas com a linguagem em si e com a representação do próprio autor que se projecta na obra desejando que fale por si. Acolher o informe na cerâmica requer a saída do seu pensamento estrutural – adiantando-se à sua marcha – e o embate frontal consigo própria, ou partir de uma atitude mental externa. A efectivação desse entendimento afigura-se-nos um



Stephen De Staebler, *Untitled*, 1962. Cerâmica mural, Walnut Creek, CA/ USA.

¹⁵⁸ BOURDIEU, Pierre - *Les règles de l'art*, p. 142.

equilíbrio precário que interpreta os limites do fazer.

Este sentido explora os termos em que a ruptura não só é incluída na obra como é essencial enquanto expressão afirmativa e dimensionamento, tendo na nossa perspectiva um significado vincado em cerâmica. Incluímos nesta interpretação a recuperação da pasta que o autor *abate* durante o processo de construção para recomeçar de modo diferente, bem como a reconversão de partes de um exercício anterior numa nova forma. Embora objectivamente requeiram uma atitude de ruptura com o passado a assemblagem e a colagem, inscrevem-se já claramente no princípio da criação que na sua natureza incorpora e dissolve a ruptura no processo criativo.

O contributo do grupo CoBrA inscreve-se nessa ventilação em que artistas sem formação de raiz recorreram à cerâmica atraídos pelo processo e linguagem da técnica pretendendo afirmar uma autenticidade espontânea, aberta à arte popular, às expressões de demência e à anti-arte em geral. Karel Appel refere um período em que vários artistas do grupo (Fontana, Corneille, Matta, ele próprio) participaram no atelier criativo de Tullio Mazzotti (D'Albisola)



organizado por Asger Jorn: “*it was like opening the floodgates (...) I preferred to hit the bits of clay I pulled*

Lúcio Fontana, *Natura, Concetto Espaziale*, c. 1957.

out of the dirt with an iron bar. I beat animal reliefs into the material, and once I had hammered out the shape, I painted it before firing the piece.”¹⁵⁹. Também Lucio Fontana incorpora no seu trabalho a ruptura como dinâmica, no referido atelier manipula formas grosseiras aludindo a catástrofes naturais, “*Terramota ma ferma*”¹⁶⁰, com vista à apreensão dos processos de destruição e criação como parte da natural mutação da terra¹⁶¹. Não se trata apenas de uma referência imagética ou uma transmissão das várias ocorrências sísmicas que testemunhou em Itália, o autor assume essa atitude processual: “*Into these workshops where the tableware of all the kings of France had been made I brought a minotaur on a lead – to crash about amongst the*

¹⁵⁹ WAAL, Edmund de - *20th Century Ceramics*, p. 141.

¹⁶⁰ “La mia ceramica” in *Tempo*, 21.09.1939, cit. por WHITFIELD, Sara – *Lucio Fontana*, p. 23.

¹⁶¹ Idem.

dainty porcelain baskets and the allegories in biscuit-ware”¹⁶². A violência e o vigor distam entre si menos que a ruptura criativa da destruição emocional, não nos parecendo certo que o próprio autor possa claramente encarnar o fingimento de uma na outra, de todo o modo, é este corte que se perfilha nas séries *Natura* e *Concetto Spaziale*, onde o único modo de rasgar a pasta é violentamente, trespassando e rebentando com a superfície enquanto representação do espaço.

A aplicação prática do conceito é conseguida graças a um aparente sobre-processamento ou na forma inusitada como a matéria é combinada, ultrapassando temperaturas de maturação e distendendo-se tecnicamente até incluir a própria destruição: “*challenging traditional materials and forms, he (Peter Voulkos) pushed them to the verge of collapse. ‘I like the feel (of a large lump of clay) being a little too big and a little out of control – right on the edge’ he said*”¹⁶³. Em qualquer das situações a matéria ultrapassa a configuração técnica ortodoxa para argumentar exclusivamente na linguagem própria, obrigando eventualmente a repensar os parâmetros da própria técnica e a sua natureza.

No trabalho de Ewen Henderson a atracção pela espontaneidade é muitas vezes ultrapassada pelas marcas de uma *quasi* visceralidade e pelas marcas evidentes do trabalho na peça como acesso a uma profundidade sincera “*Messy drawing, I like messy drawings, drawings that have struggles! There’s a lot of blood and sweat in these and that’s how they should be seen*”¹⁶⁴. No seu trabalho abundam marcas que testemunham tentativas de entender o mundo em permanente mutação com as ferramentas da interpelação: não só a cor e a forma, mas os



Ewen Henderson, *Sculptural Form*, c. 1996. Pastas várias e vidrados múltiplos, 16 x 62 x 44 cm.

¹⁶² Danilo Presotto (org.) - *Lettere di Lucio Fontana a Tullio d'Albisola (1936-1962)*. Savona: Liguria 1987 cit. por WAAL, Edmund de - *20th Century Ceramics*, p. 143. Parece-nos haver um mal-entendido no termo “*lead*”- chumbo, liderança, em vez de “*lid*” – tampa, que todavia não podemos deslindar na fonte.

¹⁶³ GALUSHA, Emily; NORD, Marty Ann – *Clay Talks, Reflexions by American Master Ceramists*, p.65.

¹⁶⁴ [<http://www.galeriebesson.co.uk/hendersonex.html>] consult. 25.10.10

objectos encontrados que à sua volta são perplexidades, quebras e dúvidas, espalhados com uma intencionalidade negligenciada: *"This garden is not going to win a gold medal at the Chelsea Flower Show"*¹⁶⁵.

Importa ter em conta que a proximidade da destruição se efectiva segundo diferentes princípios: por um lado, reservando e usando o seu valor ético e estatutário, a destruição como ocorrência penosa é usada em contexto semântico como referência a uma realidade natural ou social – essencialmente as performances durante as quais se partem as próprias peças – por outro, é abordada como fenómeno integrado nos processos naturais de mutação e das relações simbióticas da matéria e da vida – os autores forçam o protocolo tecnológico extraíndo do processo resultados que incluem a sobre maturação e a fusão, a fissura e a quebra.

*"often suggest what it feels like to witness the kinetic beauty of the Earth's destruction. The microcosm I am building is inhabited by abstract compositions, landscapes and strange creatures related to layered memories. It often suggests a micro-chaos – for the boundary between chaos and cosmos can become blurred, depending on the scale and perspective with which we look at things and events. This is the very transition I am interested in."*¹⁶⁶.

Não obstante a auto-referência defendida para o seu trabalho, a combinação entre a lógica interna de cada composição e a particular tangibilidade fornecem a Anne Mercedes a condição necessária para a especulação e uma interpretação plausível do mundo. Na postura comprometida entre a racionalidade não-referencial e



Anne Mercedes, *Kami of the Storm*, 2007, 48 x 44 x 46 cm.

¹⁶⁵ CHAPPELL, Helen - The Independent, London, 18.04.1993

¹⁶⁶ Anne Mercedes [<http://www.anne-mercedes.com/Statement.html>]. Consult. 03.11.2011.

a tangibilidade gera a procura sistemática por tentativa e erro das composições abstractas e onde as perdas têm sempre um valor residual elevado.

Os procedimentos da cerâmica artística aparentam numa fase inicial de contacto manipular uma dose elevada de imponderabilidade técnica e de resultados morfológicos aleatórios que de facto compõem apenas parte reduzida, sobretudo emotiva, das condições em que a cerâmica se move. Sendo necessário desmistificar essa envolvência, clarificar o efectivo papel da imponderabilidade e do acaso na obra cerâmica, identificamos as obras envolvendo ruptura e destruição como implicando alguma consciência da causalidade, da probabilidade e do acaso, como conceitos interligados, na medida em que os autores accionam um conjunto de pressupostos, para em seguida promover um hiato, durante e após o qual, a composição da obra obedece à decorrência de efeitos inevitáveis e menos à vontade directa. Aparentemente e por um momento, a vontade pessoal cede passo à *vontade das coisas*. Nalgumas destas obras, o papel clássico do autor é restaurado no último instante para sancionar o resultado final, comprometendo-se e apresentando-o, noutras de carácter mais teatral, o último resultado escapa efectivamente ao autor.

No primeiro grupo podemos incluir obras como as de Claudi Casanovas ou Anne Mercedes, pressupondo a experimentação dos materiais em composições ou condições particulares que envolvem *sobrematurações*, arrastamentos de materiais, ruptura, previsíveis numa medida incerta mas com os quais o autor se compromete no final – de fora ficam aqueles resultados, em que agindo igualmente as leis dos materiais, não satisfizeram. Em todos, os materiais comportaram-se como se comportam os materiais, de acordo com as leis da química e da física, em todos o autor agiu tecnicamente e predispôs as partes de acordo com o que lhe pareceu provável serem os pressupostos de bons resultados, sendo que só alguns satisfizeram. Essas são as obras, o apuramento refinado da avaliação e manifesto limpo que constrói a imagem genial do artista. Um entendimento mais completo e verdadeiro – excessivamente biográfico - se teria da consulta aos apontamentos, dos cacos de referências confusas e às peças falhadas e recusadas.

No segundo grupo inscrevemos as obras tradicionalmente conhecidas como performativas – vg. as peças referidas de Jason Lim e Ken Yonetani – nestas os elementos que os autores detêm levam a crer um certo desfecho, envolvendo a

destruição física, mas requerendo antecipadamente a verificação desse efeito. Podem, no seu conjunto, as flores quebrarem-se menos, podem os visitantes recusarem partir as placas ou fazê-lo timidamente recolhendo os pedaços; os autores assumem esse risco e a peça incorpora antecipadamente alguns factores imponderáveis, confiando que no momento performativo aquela combinação de materiais se comportará de acordo com a probabilidade estatística construída ou assumindo os efeitos sociais despoletados.

O prazer que a prática da cerâmica concede envolve o relacionamento particular numa técnica que pode ser extensa e elaborada se essa for a vontade do utilizador. A par de uma utilização finalista, muitos praticantes envolvem-se com as condicionantes físicas e químicas cujas combinações podem ser em grande quantidade – contracções, fusões, cores, brilhos, texturas, durezas e outras. Acresce que os resultados, ocorrendo de modo diferido no tempo e no interior do reactor térmico fechado que é o forno, escondidos do olhar directo do agente, são por vezes provocados por combinações de pequenas quantidades ou desenvolvimento de consequências relacionadas com o princípio activo, desproporcionado da percepção intuitiva. O conjunto das acções técnicas do processo cerâmico pode ser, quanto a nós, efectivamente elaborado mas é francamente do domínio da ciência dos materiais, significando em termos de procedimento artístico que a sua natureza e extensão pode afastar o autor ou inibir a reacção e agilidade da linguagem, pode o autor preferir um uso mais simples e directo ou saltando por cima da inibição técnica projectar-se na expressão. Em qualquer dos casos o factor da imponderabilidade aumenta de uma forma clara, levando à consideração como acaso de algo de natureza diferente.

A verificação de alguns acontecimentos que podemos qualificar como acaso obriga-nos portanto a perceber pacificamente que alguns deles dizem respeito ao estado do nosso conhecimento, enquanto outros à ontologia dos eventos (materiais ou sociais) e do processo em si¹⁶⁷. Se o nosso conhecimento das condições técnicas fosse mais completo preveríamos o resultado, decidindo sobre a sua utilização antecipada. Uma visão ortodoxa do determinismo dita a inexistência da casualidade e da decisão humana livre, sendo o acaso uma expressão da falta de informação que, a existir tornaria o acontecimento previsível. Em *Système de la nature* (1770) Paul-Henri d'Holbach deu corpo ao determinismo e materialismo metafísico: “*The universe, that vast assemblage*

¹⁶⁷ AMSTERDAMSKI, Stefan, - Acaso in *Enciclopédia Einaudi* p. 87.

of every thing that exists, presents only matter and motion: the whole offers to our contemplation nothing but an immense, an uninterrupted succession of causes and effects.”¹⁶⁸ estipulando uma concepção mecanicista e estéril para o acaso que as filosofias da arte particularmente rejeitam, “*l’avenir des images doit être contenu dans leur présent et n’y rien ajouter de nouveau*”¹⁶⁹. Em vez disso S. Amsterdanki, interpreta objectivamente o acaso, entendendo que tal como a necessidade de um evento se verifica relativamente a um certo quadro de condições, validando um sistema isolado – confirmação objectiva – conhecidas que sejam as condições determinantes, certo resultado pode ser tratado como evitável – possível ou provável. A objectividade – aqui empregue num sentido relativista – e a casualidade, são entendidas independentes da consciência, podendo o mesmo fenómeno ser classificado de um ou outro modo dependendo do contexto de qualificação que substitui a consciência ou posse de informação.

Se considerarmos as condições de criação num sentido local, particular, o desempenho com elementos específicos cria quadros cujo inter-relacionamento é subjectivamente imprevisível. O que dito deste modo parece uma solução demasiado particular, configura as condições efectivas de trabalho do sujeito concreto, cujo conhecimento é por definição limitado e dirigido a parcelas que parecem inibir-se num desenvolvimento avançado. Todavia essa limitação não impediu nunca o homem de enunciar as próprias reflexões em cada momento, de resto a condição do autor é a do indivíduo no momento e o valor da objectividade é o da grande especificidade universal construída com o contributo de infinitas particularidades.

¹⁶⁸ *System of Nature* (trad. Ingl., p. 15 - LeBUFFE, Michael, "Paul-Henri d'Holbach", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), [http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/holbach/], consult. 18.12. 2011.

¹⁶⁹ BERGSON, Henri – *Matière et mémoire*, p.11.

4. *Queda de um canto de pássaro* e outras obras

A par das explanações anteriores acerca das ideias que acompanham o lugar que tem a Natureza na Cerâmica Artística Contemporânea, aqui apresentamos outras *entretecidas* com as cerâmicas realizadas por nós a este propósito. Enquanto reflexão ocupa um nível intermédio entre a análise e a obra, significando portanto que se apresentam *sujas* de conotações livres, familiares às das artes, perigosamente conotativas no que toca à explicação, ao mesmo tempo que lutam contra fantasmas de uma didáctica académica. É um risco inevitável no presente contexto que esperamos possa ajudar à sua leitura.

Da investigação realizada seleccionamos⁴⁵⁵:

- 1 - *Inscrição do rio, 1*, 2010. Pasta refractária, vidrados múltiplos e porcelana aplicada, 1200°C, 104 x 115 x 17 cm.
- 2 - *Inscrição do rio, 2*, 2010. Grés e vidrados múltiplos, 1200°C, 115 x 112 x 13 cm.
- 3 - *Construção da Paisagem, 1 a 8*, 2010. Porcelana sem revestimento, 1250°C, cozedura oxidante, 38 x 38 cm. cd.
- 4 - *Fuga (...de um lugar próximo)* 2010. Pasta refractária, vidrados múltiplos e aplicação de ferro, 1200°C, 87 x 75 x 12 cm.
- 5 - *Paisagem sem horizonte 1*, 2010. Grés, vidrados múltiplos, 1200°C, 77 x 68 x 8cm.
- 6 - *Paisagem sem horizonte 2*, 2011. Grés, vidrados múltiplos, e porcelana aplicada 1200°C, 72 x 74 x 8cm.
- 7 - *Três desenhos tridimensionais, 1 a 3*, 2010. Hastes de arbusto natural e cordão de linho natural, 110 x 110 x 5 cm. cd..
- 8 - *Deposição*, 2012. Grés basáltico, vidrados múltiplos, 1200°C, 45 x 100 x 5 cm.
- 9 - *Permanência das marcas*, 2011. Grés basáltico, vidrados múltiplos, 1200°C, 120 x 90 x 4 cm.
- 10 - *Seis vezes o musgo*, 2010. Pasta refractária, vidrados múltiplos 1200°C, 140 x 38 x 12 cm.
- 11 - *(Sem título)*, 2012. Grés e grés basáltico, vidrados múltipl., 1200°C, 130 Ø x 14 cm.

⁴⁵⁵ A categoria das pastas é a que consta de informação dada pelo produtor, ou que resulta da composição que usamos e prestação verificada. Em alguns casos a temperatura utilizada é inferior à típica para essa categoria de pastas. A porcelana foi cozida sempre em forno eléctrico a 1250°C, atmosfera oxidante, e por vezes combinada posteriormente com outra de temperatura inferior, sendo essa a predominante é a que consta na respectiva entrada.

- 12 – *Imprestável*, 2012. Instalação, grés com vid. múltiplos, 1200°C, 100 x 100 x 8 cm.
- 13 - *Resistência e quebra*, 2011. Grés, vidrados múltiplos, porcelana aplicada, 1200°C, 90 x 180 x 6 cm.
- 14 – *Elogio para uma junqueira*, 2012. Grés porcelânico colorido, acrílico e tubo de pvc flexível, 100 x 35 cm. Ø.
- 15 - *Percepção errada do céu*, 2012. Grés basáltico vidrado, 1200°C, 84 x 60 x 15 cm.
- 16 - *Queda de um canto de pássaro*, 2012. Grés vidrado e porcelana sem revestimento, (tubo de polietileno e fixação metálica invisíveis), 1200/ 1250°C., 172 x 125 cm.

O conjunto das obras pode agrupar-se em quatro grupos que com permeabilidades entre si e ligações parciais que contaminam disposições de uma com contributos de outro grupo, representam uma sensibilidade pessoal prevalente e uma estruturação de análise. Embora não tenha havido uma intenção ilustradora do tema, criámos um enunciado e ocorreram crescimentos solidários, conceptuais e plásticos, pré e pós-produção, que enquanto tal cuidaram do enquadramento e propuseram elementos interpretativos.

O grupo de cerâmicas que desenvolve relações explícitas com o lugar indicia desde logo a valorização resultante do olhar em volta, de que carece, e acolhe os sinais, reagindo numa relação física próxima que transforma o pensamento em construção pictórica e táctil ao alcance do braço. *Inscrição do rio 1; Inscrição do rio 2; Construção da Paisagem 1 a 8; Fuga de um lugar próximo; Paisagem sem horizonte 1 e Paisagem sem horizonte 2*, podem entender-se como paisagens que se constroem para lá do olhar e se mostram de um ponto de vista *picado*. A sua apresentação depende da actualidade, da sua permanência enquanto presente porque o tacto depende da actualização consecutiva sentida em diferença e forma. Sem memória prévia nem desejo de futuro, nelas não participa qualquer horizonte: nem o preconizado por Francisco de Holanda⁴⁵⁶, nem o outro temporal, a que Antonio Tabucchi chamou “fio”⁴⁵⁷, sempre presente mas inalcançável.

A adesão ao lugar através da conformação cerâmica ultrapassa o registo de uma geografia morfológica, fantasiosa ou real, como um mapa incerto para o entendimento do mundo. Procura em alguns casos o amadurecimento construído no compromisso da inversão que o molde requer, enquanto olha e dá a ver os indícios precários; noutros

⁴⁵⁶ HOLANDA, Francisco de - *Da Pintura Antiga*, p. 167 ss.

⁴⁵⁷ Antonio Tabucchi - *O Fio do Horizonte* (trad. port). Lisboa: Quetzal, 2005.

depositando os materiais solidariza-se com os resultados das grandezas físicas e espera... que a saída da água permita a dureza manipulável e que os sólidos se recomponham assegurando a integridade física suficiente.

Em “*Construção da Paisagem, 1 a 8*” utilizam-se deposições sucessivas de materiais díspares com base no contributo parcial que possam oferecer ao todo, formando partes anónimas de um molde perdido e obrigando a que não se perca a leitura prospectiva das formas suas negativas que terão lugar quando as primeiras se retirarem. À parte as propriedades genéricas e a pontualidade previsível para um detalhe, os assentamentos dos materiais modeladores e as infiltrações da pasta dando lugar a ocos ou rupturas inevitáveis, requerem que se considere o processo e os próprios moldes na sua natureza heterodoxa, cuja tipologia, preferíamos dizer espírito, se prolonga na cerâmica proposta. Para estes moldes a multiplicidade das consequências não se afigura completamente previsível, não sendo neste percurso de procura um objectivo imprescindível ou até mesmo desejável. No seu desenvolvimento importa perceber e fruir a acumulação dos obstáculos: dos papéis, dos ramos e dos trapos, eles próprios apresentando-se directamente e impondo um juízo compositivo e poético. Importa atender no modo como se concertam e comportam materiais de molde, e matéria cerâmica, prognosticando a sua reacção morfológica e assegurando a sustentabilidade técnica mínima da peça. Apesar de essas acções puderem ser discutidas de um ponto de vista do protocolo técnico, a incerteza do que claramente deva ser a obra final, a busca permanente do valor dos contributos expressivos e imponderáveis, atribui-lhes um papel acrescido e confere ao material e à técnica uma natureza dinâmica permanente e um valor emotivo intimamente ligado à forma, até à sua apresentação final. Constantemente buscamos neste processo tudo aquilo que conhecemos das matérias e da forma encontrada e posteriormente modificada (rasgada, amarrada, descascada). O objectivo não se pauta por nenhuma outra adequação formal que não a de se criar a si própria, paisagem congruente como construção, sobrevoada pelo olhar de um pássaro, onde o canto que solta mergulha⁴⁵⁸. O seu desenvolvimento remete-nos para a reflexão em torno da emoção, da paisagem encontrada para um lugar procurado na inversão do compromisso entre este e aquela (ainda que de natureza fictícia) permitido pela retirada

⁴⁵⁸ Vd, p. 301.

dos meios de modelação que acompanham a transformação estatutariamente do positivo de leitura em efectiva “(re)imaginação identitária”⁴⁵⁹.

Se fixar um lugar, representando ou descrevendo, equivale a propor uma certa combinação de espaço, tempo e de memória⁴⁶⁰, o resultado a que conduz, mesmo nos casos de reprodução mecânica, de exactidão e abundância dos sinais fornecidos, é a melancolia e a desesperança decorrente da quasi-morte do passado e da impossibilidade do seu renascimento, que Laurent Grimson identifica como a ocultação da possibilidade de regresso e “metafísica da incomunicação”⁴⁶¹.

Trata-se de uma posição que enfileira na tese do compromisso incorruptível da solidariedade entre o lugar e o tempo, fundamentado na observação material e morfológica da Natureza. Em *Inscrição do rio 1* e *Inscrição do rio 2* sentimos verosimilhança (mesmo que não versados em história natural) na explicação de que certo rio cavou na crosta da Terra o próprio leito (somos atraídos pela determinação do dia zero da corrente, como pelo lugar zero - a nascente) que teve enxurradas e secas construindo vistas diferenciadas nos olhares do sujeito presente no momento. Aceitamos que a lama do estuário é um covo doce que dá espaço – e consequentemente tempo, dado o caudal médio percebido – permitindo a sedimentação das partículas mais finas, mais leves, entre elas as argilosas – negociando-se entre o sólido e o líquido a cota de um e de outro, revelando uma natureza mista e dissimulada que trás à sua fruição regras particulares, uma deslocação leve ou tátil e aparentemente serena. Não pode passar-nos despercebido o movimento de fluxo e refluxo das marés, como o eco visível de um movimento cósmico através de uma massa de água com escala suficiente para ser percebida na costa, obrigando a terra e remexendo as águas.

Este entendimento dinâmico a que chamamos sedimentar, em *Paisagem sem horizonte 1* e *Paisagem sem horizonte 2*, pressupõe a educação na leitura dos sinais que pisamos, a sua interpretação e no nosso caso a disponibilidade para a formulação de interrogações e propostas de identidade. Enquanto combinações particulares das disponibilidades feitas de escolhas particulares, umas e não outras,... nunca todas, da própria forma produzida,... não a natural, a elaboração não pode simultaneamente esquecer uma certa

⁴⁵⁹ Elsa Peralta, *A memória do mar : património, tradição e (re)imaginação identitária na contemporaneidade* /. - [Lisboa] : UTL-ISCSP, 2008.

⁴⁶⁰ GRISON, Laurent – *Les stries du temps...* p.44

⁴⁶¹ Idem. O autor diz: “*métaphysique de l'impasse*”. Procurando o melhor sentido arriscamos uma tradução livre.

contra-leitura decorrente desta associação entre o lugar e o tempo, metaforicamente lembrando que o lugar modificado esconde um lugar perdido. Ainda que haja lugar a uma recuperação, o lugar reconstruído será sempre um outro lugar. Se ao nível artístico essa condição de renovação é marcada pela dinâmica em si, do ponto de vista da ética do lugar Natural levanta as maiores apreensões, pelas perdas crescentes e pelos desequilíbrios constatados, decorrentes da acção humana e confrontado com o herdado irremediável.

Inscrição do rio 1 e Inscrição do rio 2 preocupam-se em criar um conjunto de perguntas para uma resposta composta por várias experiências do natural. A afirmação humilde do desconhecimento revela não só uma condição, mas também e talvez sobretudo, a vontade de conhecer baseada da empatia e no afecto face a um elemento de dinâmica natural que instiga a existência de um pensamento do lado do observador que seja o mais completo possível, que possa substituir-se ao substantivo sem que seja um nome.

O registo que mostra é contra-intuitivo, anti-naturalista, contando com a insuficiência da descrição como ponto assente, partilhando com os românticos a constatação de que algumas respostas parecem adiantar-se às perguntas; sabendo que descrever os rios não chega, talvez porque enquanto representação se destina a quem já os conhece de muito os ter visto e nunca fornece uma resposta métrica.

Sendo a formulação de uma pergunta, cuja resposta é a própria experiência do objecto natural, enquanto inscrição é a gravação geológica, orográfica, não só física, não só absoluta mas relacional. O registo cerâmico assume-se sempre físico e sensível, actualizando uma atitude relectora que na debilidade dos gestos impressivos na preparação da pasta, no estiramento do material e no percurso físico que sinuosamente contorna a inércia do material fingindo uma fácil plasticidade é um resgate que redime de construções erradas e desnecessárias. Este esforço fornece um termo de equivalência e de relacionamento que apreende a terra e o rio nas qualidades físicas diferentes, coexistindo na exacta medida da respectiva irreducibilidade que só permite o início de um com o final do outro.

“Fuga (...de um lugar próximo)”

Do lugar antes conhecido como Pinhal da Marquesa sobram do dito umas manchas desarticuladas e um número impreciso de lotes dispersos e

intermitentes de áreas descontínuas, riscadas a esferográfica numa planta topográfica *ozalid*, onde se misturaram casas feias de desejos legítimos com barracões industriais e esperanças de futuros que nunca se fizeram. Os pinheiros desapareceram num abate massivo que amortizou o *investimento* e poucos de propagação espontânea tomaram o seu lugar. Quando chove, como se ao tempo pegasse uma veneta e quisesse fazer tudo de uma vez, as pequeninas crateras dos primeiros pingos na areia juntam-se. Ao fim de algum tempo a água primeiro descasca e grava uma fuga na areia, depois no saibro até chegar por vezes ao barro. Sente-se uma necessidade súbita e cortante que dura uma noite, no dia seguinte resta um golpe caprichoso. Não da água que não tem caprichos, nada na Natureza os tem, mas da apropriação da terra, da *ceifa* folgada do pinhal e do desgosto que sinto pela sua falta.

Chego depressa ao lugar para onde olho como se fosse uma bancada de trabalho ou uma folha de gestos imponderados. Este lugar é um sentimento, é um compromisso fundado na sua existência prévia como *tópos* visual de mim próprio e decorre da sua aceitação como primado, ou pelo menos do reconhecimento do peso, no pensar e naquilo que faço.

Podia não ser assim. Não teria que ser assim. Mas há um conjunto de coisas vistas que se impõem à hora de me aproximar da bancada de trabalho. Esta terra nunca foi fantástica, mas é aqui que pertencem essas matérias discretas. As Veredas e o Pinhal da Marqueza, para onde se descia depois de passar os Cabeços Ruivos, são lugares pobres, onde a maior parte dos agricultores gastava uma vida que não medrava mas onde o pinhal fazia pairar a sombra leve e mascarada sobre a caruma que me parecia intemporal. Àquele lugar não chega já o que os poetas disseram da Arrábida⁴⁶² e o cheiro dos pinheiros, dos sobreiros, dos tojos e da esteva misturado com o doce das ameixas e das maçãs perdeu-se. Talvez não fossem importantes as veredas do pinhal, como não era para Ruy Belo o

⁴⁶² Vd. Alexandre Herculano – A Arrábida in *A Harpa do Crente*. Lisboa, 1838, anexos p. 338; Sebastião da Gama, *Serra-Mãe*.1945.Lisboa: Ática Ed.1996.

Pôr-do-sol em Espinho⁴⁶³, importantes são as ligações que se desenham entre mim e os elementos do campo cujo significado persigo e construo; importante é que todas elas, animadas da própria força como personagens, se tornaram multiplamente significantes, no papel que repetidamente desempenham.

“*Fuga (...de um lugar próximo)*” disserta acerca da identidade do lugar e da proximidade do objecto na condição reflexiva da obra plástica. A peça, que em termos de figuração se assume explicitamente banal procura realçar que o entrosamento com o espaço natural não depende de uma atitude mediática ou de uma referência exótica, mas antes de uma relação pessoal e epistemológica com o lugar próximo⁴⁶⁴. Não existe aqui uma rejeição ou sequer uma ultrapassagem da visão romântica do pinhal, do seu prazer estético (multissensorial – dos cheiros, da temperatura, dos sons e da luz polvilhada de sombra) simplesmente a constatação de que essa entidade deixou de existir. Em vez de um regresso nostálgico, este é um olhar que acolhe a morfologia actual e a reconhece como conflito dorido e amargo, ao mesmo tempo crítico e promovendo uma recuperação visual do lugar, não no sentido funcional do paisagismo – o termo anglo-saxónico, *reclamation of the land*, parece-nos particularmente feliz – cuja necessidade social se mantém, mas no sentido de fomentar outro olhar sobre a matéria e o lugar tal como existe.

Procurando simultaneamente a identidade do autor e a do meio que o rodeia. A arte da Natureza encena uma ficção com o paralelismo que o mito detém em relação à vida real, fundado na mediação, mas enquanto os olhares pré modernos tomavam a natureza como a mediação da arte, na segunda metade do séc. XX esta pôde mediar-se a si própria. As correntes materialistas (*Land Art*, *Povera*, *Mono-Ha*) tomam a mediação como uma plataforma que ajuda a enunciar a arte, concedendo-lhe de resto a matéria, mas também a proximidade da Natureza. O compromisso com essa categoria de experiência reflecte acerca da necessidade de agir criticamente no âmbito da experiência anti-mediática e por consequência do seu valor intrínseco antes de um valor instrumental. Os fenómenos naturais são sempre passíveis de leituras múltiplas e apropriáveis por diferentes modos

⁴⁶³ “O pôr-do-sol em espinho não é o pôr-do-sol/ nem mesmo o pôr-do-sol é bem o pôr-do-sol/ É não morremos mais é irmos de mãos dadas/ com alguém ou com nós mesmos anos antes”, Ruy Belo in *Literatura Explicativa, Homem de Palavra(s)*. Lisboa, Editorial Presença, 1978.

⁴⁶⁴ Scott Slovic in JAMIESON, D. – *Manual de Filosofia do Ambiente*, p. 270, remetendo para H. D. Thoreau.

de conhecimento (uma queda de água resulta antes de mais da existência de uma massa de água em deslocação pela orografia do terreno num súbito acidente, a sua energia pode ser vista pelo poeta e pelo engenheiro) – o mérito está do lado da própria discursividade, enquanto as qualidades estéticas e o discurso plástico, amalgamadas na avaliação subjectiva e na leitura proposta, buscam no seu produto, sempre passível de discussão, uma coerência estrutural e uma identidade com o autor.

O *modelo vivo* do lugar que exploramos parcialmente em “*Fuga (...de um lugar próximo)*” utiliza numa primeira fase esse rigor descritivo que o molde como interlocutor faculta à cerâmica, ocasionalmente excessivo e redundante. O recorte definido estabelece um campo operativo, uma excepção na abrangência do olhar que nomeia aquela e não outra fracção, dentro da qual os constituintes físicos desenvolvem valores da composição específicos. A sua hierarquia distingue-se a partir desse momento daquela percepcionada ao contactar com o fenómeno natural e dos elementos que compõem a tal vista larga e abrangente da procura e perscrutação. Mas a nomeação essencial, funciona como presunção autoral ante a vulgaridade da impressão proposta após a deambulação peripatética que é condição para a peça – o extraordinário é perigosamente vulgar. A raiz verista é sólida e sempre legível, e não confunde a enunciação com o deleite do olhar; a eventual eficácia plástica arrisca a afrontação entre os juízos estético e ético assumindo o paradoxo de ante a prevalência (axiomática, ambiental) do primeiro não se verificar a falência, sequer a menos-valia, do segundo. A hesitação ante essa convivência de valores é no entanto inegável e procura responder satisfatoriamente ao *que fazer*, ante a transformação do modelo, ante a reconfiguração identitária que suscita desaprovação. Vale a pena comparar com a referência de Meredith Brickell em que alterações da vida colocam a autora face a um novo modelo e onde assume a transformação da sua obra face à nova referência de lugar: nenhum ressentimento, uma nova relação e uma proposta *positiva*.

“The urban landscape has been a new source of inspiration (...) For a long time, I was only interested in beautiful, isolated, rural spaces. But I am increasingly interested in the complexity of imperfect landscapes. They might not be as ‘beautiful’ but I appreciate the many interconnected layers

that make up these places-people, architecture, urban planning, abandoned sites.”⁴⁶⁵

A obra amadurece na angústia da auto-creditação, isto é, na expectativa de concentrar em si a perda da identidade do lugar bucólico destruído, ou a do não-lugar existencialista, reclamando que não há lugares sem identidade, apenas lugares cujo registo identitário se desactualizou porque uma ocorrência *inaceitável* desconfigurou a continuidade entre a memória e a condição presente tornando-se um (quase) vazadouro ou um nó de auto-estrada.

Pode a nova identidade requerer a sua inscrição noutra pasta que não o de “lugar natural”? Ainda assim “*Fuga...*” enquanto proposta de encontro é um exercício catártico, insuficiente, mantido como paliativo ante uma absolutamente improvável recuperação da paisagem.

Na generalidade o grupo das paisagens é acolhido sob o olhar minuciosamente descritivo – argumentando a pertinência de todos os sinais para a diferenciação do lugar, o gesso de contacto assegura a hiperdescrição constrangedora, responsável pela “ilusão da neutralidade possível”⁴⁶⁶ para a qual Roland Barthes⁴⁶⁷ guardava uma reserva de criatividade. A identidade construída sobre essa abundância de sinais é interna e justificadora do lugar enquanto Ser; enquanto imagens as cerâmicas parecem reais, mas simultaneamente desanexadas de qualquer realidade objectiva. Como se procurasse um mínimo de massa crítica para a sua auto justificação e creditação junto dos outros, a imagem reúne um mundo para além dos elementos que a constituem mas o seu alcance não é político, geográfico ou relacional: a cerâmica é o lugar enquanto discurso. Ao contrário do que Grison defende acerca da série de fotografias suburbanas da série *Tableaux* de Jean-Marc Bustamante estes não são registos sem verbo. Considerações políticas e filosóficas estão coladas à superfície da *terra*, e o valor semântico não é opcional ou sequer inocente, o que de certa forma obriga à negociação com o valor objectivo e primário que defendemos para a Natureza em si. Quando o fotógrafo/ pintor apresentou alguns desses trabalhos fê-lo escolhendo um grande formato (na impossibilidade de imprimir à escala real?) numa atitude de aproximação ao

⁴⁶⁵ LOVELACE, Joyce - The Experience of Place. Minneapolis: American Craft Magazine, Março, 2010. [<http://www.americancraftmag.org/blog-post.php?id=10000>] consult. 25.10.11.

⁴⁶⁶ GRISON, Laurent - *Les Stries du temps*, p.33.

⁴⁶⁷ Collège de France, 1977-78, cit. p. GRISON, L. - Idem.

compromisso que a cerâmica toma utilizando o *real como molde* podendo no nosso caso, passe a citação, aplicar-se as palavras de Guitemie Maldonado “*they are blocks of massive and enigmatic presence whose enormous format encourages direct confrontation and does not allow evasion*”⁴⁶⁸. A clareza dos elementos e a hierarquia proposta é um argumento claro nesta estratégia, alterando a hierarquia do senso comum, em que os mesmos elementos com a mesma escala seriam provavelmente ignorados na presença concorrente de outros sinais.

Algumas vezes as formas vagamente comprometidas com o alfabeto da Natureza servem para corporalizar um afecto ou uma reflexão, são um modo de elaboração em que o autor claramente recorre à mediação do que apresenta como referências físicas naturais para transferir as suas dúvidas, surpresas, maravilhamentos. Decorrem da persistência, forma educada da teimosia, em dar forma plástica ao essencialmente incorpóreo, ou da necessidade eventual de fundamentar a obra que ultrapassou a justificação própria.

⁴⁶⁸ MALDONADO, Guitemie; BUSTAMANTE, Jean-Marc : Galerie Daniel Templon/Galerie Nathalie Obadia - Reviews: Paris - Brief Article. *ArtForum*, Abril, 2002.



Inscrição do rio 1, 2010.
 Pasta refractária, vidrados múltiplos e porcelana aplicada, 1200°C, 104 x 115 x 17 cm.
Idem, pormenor.



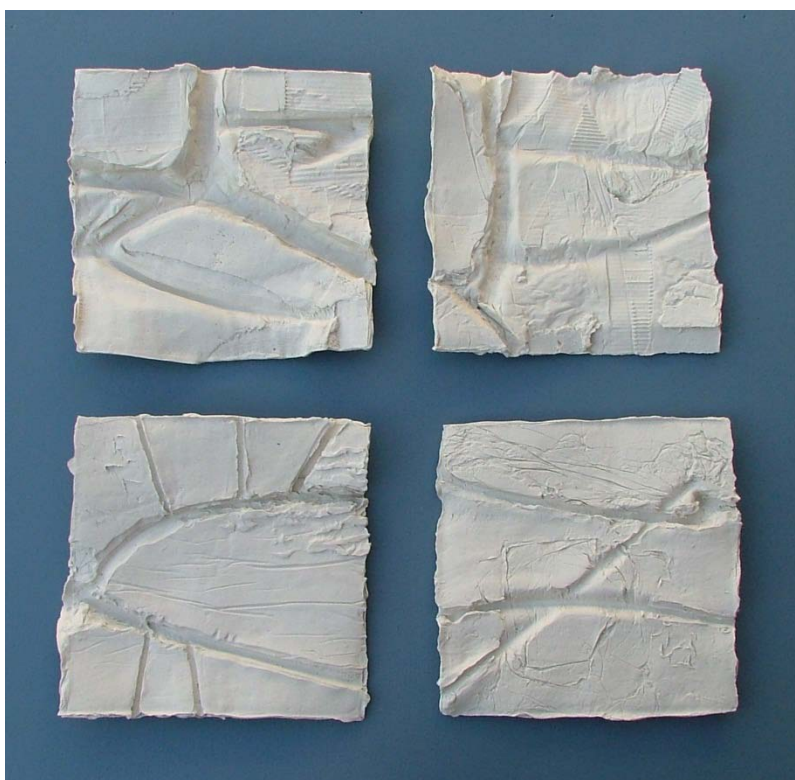


Inscrição do rio 2, 2010.
Grés e vidrados múltiplos, 1200°C, 115 x 112 x 13 cm.
Idem, pormenor.





Construção da Paisagem 1 a 8, 2010.
Porcelana sem revestimento, 1250°C, coz. oxidante 38 x 38 x 3 cm.





Fuga (...de um lugar próximo), 2010.
 Pasta refractária, vidrados múltiplos e aplicação de ferro, 1200°C, 87 x 75 x 12 cm.
Idem, pormenor.





Paisagem sem horizonte 1, 2010.
Grés, vidrados de cinza, 1200°C, 77 x 68 x 8 cm.
Idem, pormenor.





Paisagem sem horizonte 2, 2011.
 Grés com vidrados de cinza e porcelana aplicada, 1200°C, 72 x 74 x 8 cm.
Idem, pormenor.



Um outro grupo é encimado pelo exercício *Três Desenhos Tridimensionais* a que se juntam *Permanência das Marcas*; *Deposição 1* e *Deposição 2*, justificado pelo facto de se iniciarem com a utilização de ramos e varas podadas que marcam a configuração final das peças, embora de modo discreto, ou no caso da primeira se autonomizam claramente. Em todas a prestação representativa é ultrapassada pela abstracção material e pela consequência construtiva livre.

Três desenhos tridimensionais

Amontoei as varas de *cotoneaster* podadas porque provavelmente me custa separar de algumas coisas, pelo significado que adquiriram, do arquivo que transportam ou pela forma que têm. O facto de alguns desses materiais ou objectos nada terem de imediatamente extraordinário – como as varas podadas de um arbusto – torna o gesto mais intrigante – eu não sou um coleccionador, nem o feixe de varas se assemelha a um herbário! Podo os ditos arbustos como um construtor sem projecto, como se modelasse, lentamente, procurando o que ingenuamente espero que seja o espírito do arbusto, e que permaneça, fique comigo mais um ano, suportando sem outra razão que a de ser arbusto, o sol de Julho – e eu não sou um jardineiro. De todo o modo sinto que as varas longas, de textura fina e poucos *acidentes* de crescimento, para além de finas ramificações, transformadas pela poda de ser em objecto, fazem parte de uma categoria de sinónimos da quase perfeição e me atraem desde criança, acreditando secretamente que mesmo depois de podadas, se prestam a um propósito que inúmeras vezes desconheço.

Cada vara (duas ou três, quando o atarraque feito inferiormente inclui a sua subdivisão) tem uma flexibilidade própria que os botânicos conhecem e os físicos equacionam, um comprimento limitado e um corpo que se vai reduzindo em ramificações. Antes folhas e bagas, depois um risco fino mas nítido. Cada vara sem sinais, razoavelmente flexível, é um risco! A sua utilização representa outro. Um risco no ar, quando ligada a outra, ligação após ligação, constrói um desenho mal acomodado sobre a mesa, da qual se levanta; ou da parede caiada onde o preno para o abarcar e me afastar,

da qual ele próprio se afasta. O risco de a partir daquele instante não voltar a ser mais uma vara podada e só um risco num desenho.

A estratégia de construção de algumas formas cerâmicas aconselha a utilização de uma estrutura de suporte, sugerindo que nos aproximemos da forma definitiva de um modo anunciado, enquanto a matéria não se afigura suficientemente estruturada para segurar a auto-portabilidade requerida. Frequentes vezes na cerâmica essa necessidade é provisória e o endurecimento dado pela maturação da pasta é suficiente para cedo dispensar o “esqueleto”. Algumas vezes esta estruturação é um procedimento técnico, temporário em relação à vida da peça, mas sendo rígido é *obrigatoriamente* retirada antes que a contracção da pasta leve à fissura e a uma certa degradação da forma desejada. Quando simultaneamente fornece uma textura externa, revolve-se numa negatividade de exo-esqueleto, cuja semi-ecdise dá a mostrar o corpo interior. Quando permanece, depreende-se que um compromisso invulgar é conseguido com a pasta, seja de comportamento seja de resultado, e sendo combustível como acontece com as nossas varas de arbusto, apenas o seu vestígio, residualmente a sua cinza, fará parte do corpo final. A sua presença é a de um fantasma.

As varas de *cotoneaster* que fomos amarrando visavam a previsão e a sustentabilidade física, uma presença prévia que anunciasse a forma, com a qual interagisse de modo rasurável, sem enganos desditos depois e que estivesse ali antes que verdadeiramente fosse. Procuravam ao mesmo tempo conhecer um valor subentendido, o valor da matéria lenhosa, a difusão da sua presença, de cada segmento na vizinhança do próximo marcando e apropriando-se do espaço. Subitamente aquela construção técnica permitiu ingenuamente ser atravessada numa ramificação nostálgica em que a substituição de uma realidade, e a satisfação do desejo criado pela respectiva ausência se fazia pela criação de uma outra fictícia, em que objectos míticos, distantes, se substituíam por construções alternativas - trenós, raquetas de gelo, arcos e flechas que as histórias de René Guillot⁴⁶⁹ nos traziam de uma distância fabulosa, de que não recordamos uma palavra, mas cujo sentimento se tornou de novo tão próximo. Quem faz de modo competente, usando vimes (*Salix viminalis*) ou outras plantas flexíveis põe a tónica na colheita e guarda as hastes na sombra para que não sequem demais tornando-se quebradiças. A função requer muitas vezes a tessitura que constrói um plano retentor e

⁴⁶⁹ René Guillot (França, 1900-1969) autor de literatura juvenil, homenageado com o prémio Hans Christian Andersen em 1964.

tudo cheira delicadamente a madeira cortada. Os modos experimentaram-se e paulatinamente assentaram para supressão de uma necessidade, expandir uma capacidade limitada⁴⁷⁰ e permitir maior conforto.

Todavia a leitura constante da ocupação encontra em certos casos nas marcas materiais condições para encadear partes em sequências diferentes das previsíveis ou de modo anacrónico e simultâneo propor uma plataforma de interpretação que remetendo para a intimidade e condição autónoma da matéria ou para uma atribuição figurativa subjectiva, conduz ao prazer de recepcionar um prazer estético particular. Para que isso aconteça aprovamos interiormente que as partes obedeçam a uma ordem que não satisfazendo requisitos denotativos⁴⁷¹ ultrapassa a própria ambiguidade e se projecta para além do registo na indução de uma entidade própria, com muito em comum com a percepção de Alfio Bonanno *“I did line drawings with branches. When you are into this type of material you find out it has a lot more to say then you thought. A branch put on a wall becomes an expression and tells me something. These natural objects are signs and symbols that inspire me to imagine that they have been the basis for our language.”*⁴⁷²

Nos nossos *Desenhos Tridimensionais* o intervalo entre as linhas grossas, como se a marcador indelével, foi ficando preso à experimentação e os raminhos filamentosos multiplicaram-se como um coro desalinhado e súbito em espaços que a razão estruturante deles prescindia, tornando-se um desenho relevado de riscos pardos sobre um fundo branco. A procura do lugar adequado para grossos traços assertivos, seguramente amarrados, deixa no campo riscos e o seu ruído produz a autoridade temporal que o desenho matérico anseia por provar. Pensá-los corresponde à assunção – involuntária – da questão aristotélica acerca da figura patente, no interior da qual reside a forma latente⁴⁷³ apreensível de modo ideal e que ante a intimação de a resolver o artista tem a oportunidade, por tentativa e erro, de propor em sucessivas aproximações. Não só a matéria está sempre presente, como a natureza do arbusto insiste em sobreviver, fazendo com que a antiga e a nova forma (a do arbusto e a do desenho) convivendo, condicionem o seu valor. A rateação entre os dois é um risco epistemológico em que a atitude construtora *acredita* na forma ideal inerente às varas

⁴⁷⁰ LEROI-GOURHAN, André – *Evolução e Técnicas, I- O Homem e a Matéria*, p. 171 ss.

⁴⁷¹ GOODMAN, Nelson; *Linguagens da Arte...* p.152 e ss.

⁴⁷² GRANDE, John, *Art Nature Dialogues...* p.50.

⁴⁷³ Aristóteles – *Metafísica* 7.7, 1032a32, cf. I.6, 988a2-4.

do *cotoneaster* passível de apresentação nas variantes infinitas de desenhos. Cada um é uma tentativa de aproximação dupla – de direcções opostas – à forma inerente e à forma plástica.

A exploração pelo desenho das intuições e das ideias a concretizar em cerâmica tem muitas vantagens, anteriores ao sentido projectivo técnico da adequação de escalas e de convívio das formas, mas os seus resultados distanciam-se materialmente dos finais, de um modo que os torna por vezes estranhos a esse intuito, de tal modo que o estudo rápido no material cerâmico se lhe substitui. Hewen Henderson no entanto aborda o problema pela via do domínio conceptual e sublinha o valor do desenho *“It’s not so much that you get ideas from drawings, it’s that the action of drawing makes you look intensely: you struggle with understanding form and how to represent it in terms of marks on paper. It makes you contemplate what is underneath the surface.”*⁴⁷⁴ Para o autor a distância material entre as duas linguagens não é subtrativa do exercício ou valor da primeira, obtendo daí uma validade pré-projectiva e essencialmente mental.

Inesperadamente cada um desses exercícios ganhou uma autonomia em relação ao que era o nosso propósito, como por vezes fazem os bichos quando os queremos conduzir por alguma passagem apertada, agitando-se e requerendo uma atenção autónoma antes que se consumasse a construção final. Supusemos que fotografar cada um deles salvaguardasse a sua essência fundamental, informasse, mantendo uma hierarquia projectiva das peças, cujo destino a dureza cerâmica final blindasse. Mas o desenho encolheu-se de medo ante a expectativa da opacidade, à beira do abismo da sua própria transformação, da sua perda e do vazio que a ausência deposita em vez do objecto ao mesmo tempo que o ónus imposto por uma justificação sobre uma natureza anterior e incomparável criou um complexo de filiação cerceador ora do desenho ora da obra cerâmica.

A maturação e autonomia dos dois segmentos, dos dois modos de ser, apresenta-se-nos como um elogio da marca, onde a filiação da forma cerâmica no desenho lenhoso se assume sem herança discursiva, sem que no segundo se procurem sinais do primeiro – não sendo estes enfeitados quando presentes – antes a percepção da ascendência fenomenológica de um fóssil, de uma fase sobre a outra, fazendo ambas parte de uma interpelação da Natureza e propondo um modo de inscrição no campo perceptivo. As

⁴⁷⁴ [<http://www.galeriebesson.co.uk/sutherlandex.html>] Consult. 15.01.2011.

duas apresentações são mutuamente dependentes, no sentido em que a primeira, sob determinadas condições processuais, dá lugar à segunda, carecendo esta daquela como sua ascendente, ao mesmo tempo que a fixação de uma requer a abdicação da outra. A forma assume fases diferentes optando o autor pela preservação de uma ou outra. Certo é que não se pode ter tudo.

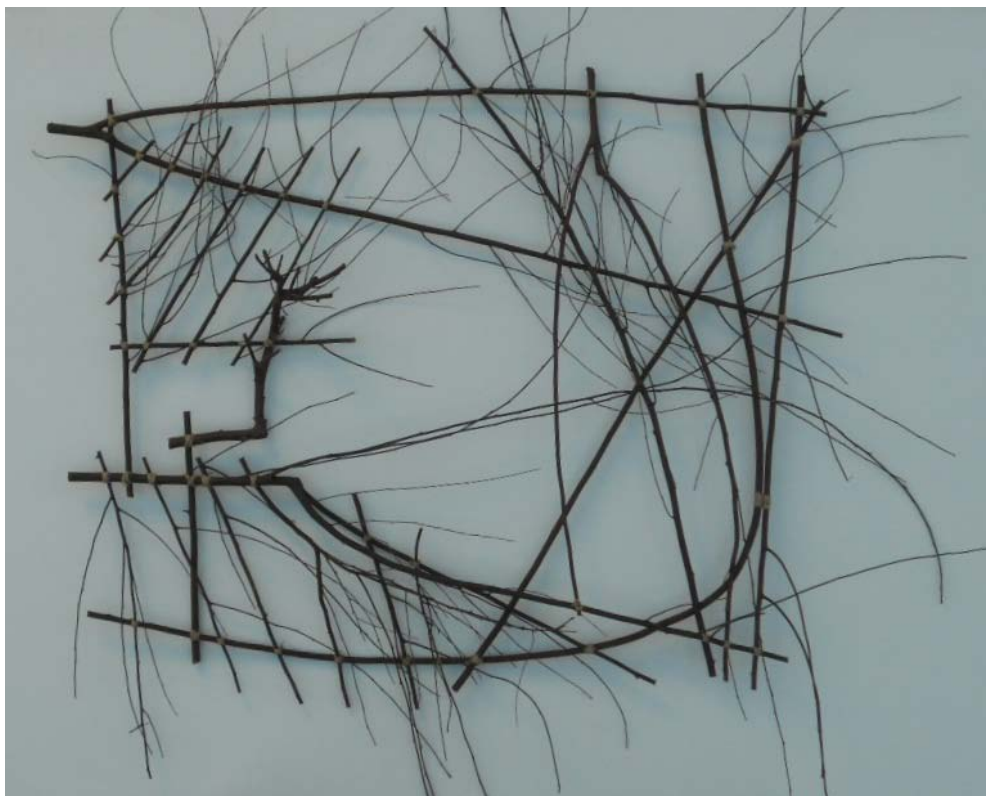
Desde o primeiro momento a obra afasta-se da representação da espécie de origem ou a recriação particular do natural que é o jardim ou o lugar, mantendo apenas a respectiva prestação material, correspondente a um compromisso processual com uma tecnologia, explorando na fase cerâmica a versatilidade de relacionamento com outros materiais construindo a identidade. Numa leitura posterior sente-se uma sensibilidade e um pensamento a pretexto da Natureza⁴⁷⁵ onde se filiaram antes Nils Udo, Michael Singer, Mario Mertz ou Giuseppe Penone, um conjunto de estudos identificados com uma vertente autónoma e outra promotora de construções futuras que se desenvolve subterraneamente caucionando a forma que há-de ser.

Valerá a pena, se quisermos ter uma percepção mais fina da importância destes exercícios e de como uma parte sua fundamenta *Permanência das marcas* e o grupo *Deposição I e II*, fazer uma triangulação do olhar incluindo *Petite Forêt 7* de Eva Jospin⁴⁷⁶ e *Strutura del tempo* de Giuseppe Penone⁴⁷⁷, de como na primeira a representação se aprofunda e remete para um referente concreto, a floresta, insistentemente procurado pelo jogo travestido do cartão modelado, enquanto na segunda se pergunta sempre por uma realidade imaterial mas omnipresente através de uma prestação não ilustrativa. Uma procura equivalente pela via da acumulação da matéria é feita nas nossas peças deste grupo, descartando os elementos lenhosos no momento em que são entregues ao desenvolvimento da técnica cerâmica.

⁴⁷⁵ GARRAUD, Colette – *L'idée de nature dans l'art contemporain*, p.51 ss.

⁴⁷⁶ Vd. anexo p. 346.

⁴⁷⁷ Vd. anexo p. 348.

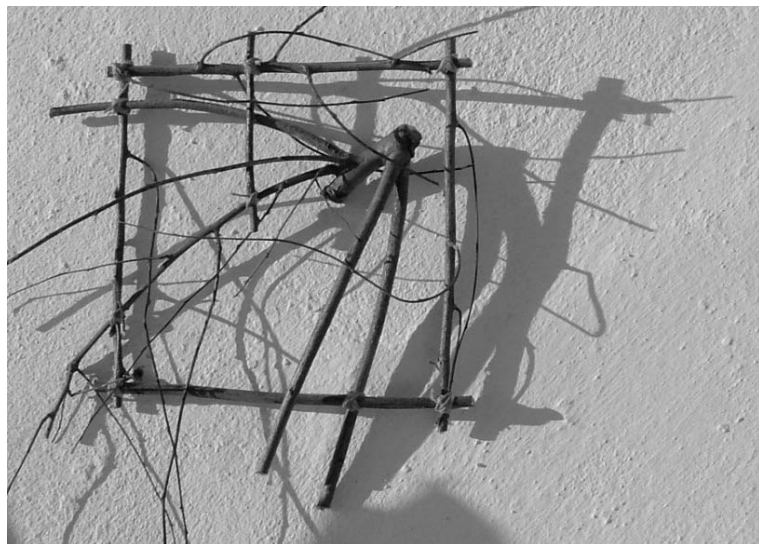


Três desenhos tridimensionais, #1, 2010.
Três desenhos tridimensionais, #2; 2010.
 Hastes de arbusto e cordão de linho cru, 110 x 110 x 5 cm.





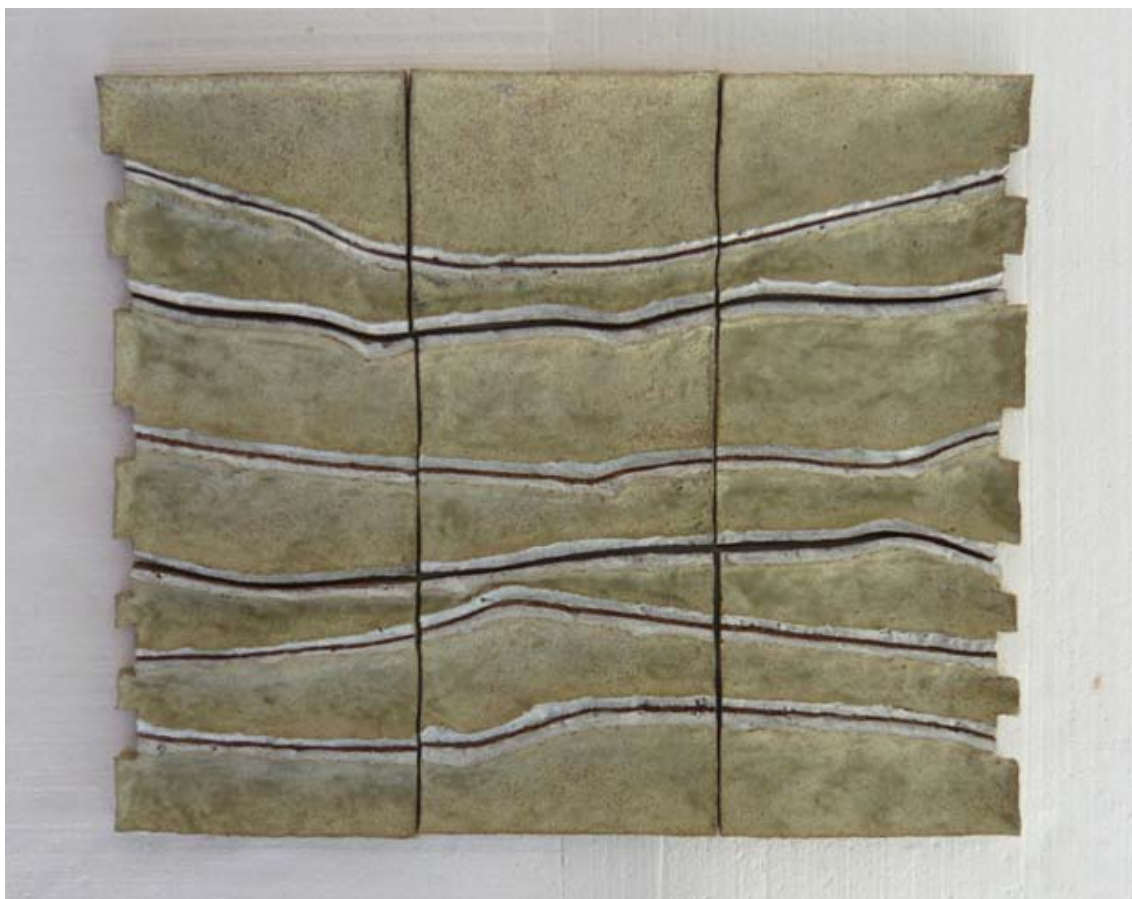
Três desenhos tridimensionais, #3; 2010.
 Hastes de arbusto e cordão de linho natural, 110 x 110 x 5cm.
Desenho tridimensional 15 (ensolarado).
 Hastes de arbusto e cordão de linho cru, 40 x 40 x 5cm.





Deposição, 2012. Pasta basáltica, vidrados múltiplos, 1200°C, 45 x 100 x 5 cm.
Idem, pormenor.





Permanência das marcas, 2011.
Grés basáltico, vidrados múltiplos, 1200°C, 120 x 90 x 4 cm.
Idem, pormenor.



Um grupo de cinco obras aparenta maior compromisso com a representação, mas pretende remeter efectivamente, com a ajuda do título, para a identidade da matéria enquanto tal, bem como para a relação com a sua caracterização cultural – permitindo distinguir uma maçã de um certo agregado de fibra, frutose, água, vitaminas, minerais... – que o Homem define, a que atribui um estatuto.

Seis vezes o musgo, Instalação horizontal (s/ título), Resistência e quebra, Imprestável e Elogio para uma junqueira, dependem fortemente de uma ideia proposta pelo título (excepto a segunda) e do eventual desacerto que entre este e a forma proposta se crie. A escrita nos seus valores sonoro e construtivo têm uma aptidão processual, aparecem muito cedo, em conjunto e/ou induzindo a uma experiência estética da Natureza, configurando por vezes um esboço formal que sustenta e reforça o aparecimento da cerâmica enquanto formulação final: “*Pour (Giuseppe) Penone l'haleine, le souffle, c'est la parole, ou plus justement le verbe. La parole produit une image, 'ce qui revient, dit'il, apparemment, à créer à partir de rien'. Plus encore qu'à l'image, elle donne vie à l'être, tel se frêle rameau feuillu, léger, s'échappant d'une bouche de bronze, moulage des lèvres de l'artiste, qui participe ainsi à l'élan générateur.*”⁴⁷⁸. A expressão “criar a partir do nada” pode entender-se num contexto coloquial, ou num sentido *ideal* de *não-representação*, ainda assim isso não corresponde ao nosso caso em que quer o *verbo* quer a cerâmica servem o desenvolvimento da ideia enquanto interpelação de uma experiência do Natural próxima ou remota.

Seis vezes o musgo

Se não chover no Outono não haverá musgo no Natal. Mas não chega a chuva, fazem-lhe falta os dias húmidos de nevoeiro. Um e outro são amigos. É que às vezes o nevoeiro dorme até tarde, não só nas baixas, mas mesmo pela serra acima como uma minúscula espuma que o esconde e nos engana; ou mesmo quando passa e não pára, como se furássemos as nuvens, combina com o musgo um verde ingénuo, só até à primavera. O musgo pinta de uma coberta macia, aqui e ali fora do caminho. Por baixo tem outras coisas, coisas paradas: folhas e cascas, às vezes pedras grandes e macias, todas parecidas sob o musgo.

⁴⁷⁸ GARRAUD, Colette – *L'idée de nature dans l'art contemporain*, p.172.

Quer esta obra quer a *Instalação horizontal (s/ título)* remetem para uma experiência de contacto, procurando entender, tanto quanto procura prolongar de modo diverso e aprofundado essa referência. O objectivo é perseguido pela demora da presença, com a convicção de que o tempo é amigo do conhecimento, anti-pitoresca dos elementos que abrem a referida fresta onde se inscreve o título. Por vezes a disposição geometrizada dos elementos, paralelos ou concêntricos é a nota discreta que auxilia o sentido da leitura e sugere a excepcionalidade em vez da morfologia individual.

Imprestável afirma sob a aparência de uma *natureza morta* a concorrência de duas leituras feitas acerca de uma colheita desaproveitada, perfilando a apreciação de um sentido holístico mas estrito da matéria contra outro antropológico e profundamente ético, sendo que o autor não se propõe dirimir a simultaneidade de leituras, nem consegue remendar essa eventual inconciliação. Em vez disso propõe um certo caminho redentor argumentado com a peça *Elogio para uma junqueira*.

Nesta *natureza morta* não surpreende um percurso comum da produção alimentar realçando a invenção e o modo do olhar como acontece com “*Beautiful Crop2*” de Shelli Harari and Eli Luri⁴⁷⁹, da Segunda Bienal de Cerâmica de Tel Aviv em 2002, ou assiste a uma fase do ciclo espontâneo da vida da planta. Contrariamente a sílaba tónica está colocada na experiência estética do descuido de uma colheita que se degrada sem que se tenha cumprido o propósito evidente – a imagem mental e a obra suspendem o acontecimento que indicia fases desvalorizadas da matéria. Quem cultiva alguma proximidade com as zonas rurais pode sentir-se chocado com o desaproveitamento de frutos por colher ou de pomares que anteriormente eram cultivados e deixaram de o ser. Quem tiver uma sensibilidade mais urbana poderá estranhar e chocar-se mais ainda. Os frutos cultivados que depois de amadurecidos caem das árvores e apodrecem ou secam escapam ao que seria a previsão simples do *seu destino*, desfazem o personagem antes de cumprir a narrativa, contrastam com o alinhamento geométrico e o pensamento da monocultura dos pomares. A descoberta da agricultura foi uma descoberta angular no desenvolvimento humano, domesticando, aproximando da casa, modelando pela selecção após observação o comportamento das espécies vegetais que pareceram mais interessantes fazendo-as produzir na especialização quantidades de alimentos

⁴⁷⁹ Vd. anexo, p. 348.

esporádicos no seu estado silvestre, com uma mais-valia que equipava o Homem com margem sobre a estrita sobrevivência e dando-lhe mais conforto.

A necessidade da peça decorre da confrontação entre a leitura do fruto enquanto objecto de valor económico e de mercado contra outra de elemento Natural; da discrepância entre os respectivos valores de troca e ontológico, aparentemente inevitável no modelo de *sociedade desenvolvida* de mercado, mas que se completa com a releitura do que seja o valor cultural adstrito e em que condições podemos sobrepor-lhe um modelo ético. Em exposição sintética José L. Santos lembra como a segurança alimentar deixou de ser um problema depois do sucesso da agricultura produtiva ocidental no pós-Guerra e de como se pensou que a requalificação económica e social conduziria ao abandono do trabalho no campo, tido como uma ocupação menos qualificada, permitindo “*sempre importar os nossos alimentos de um Mercado Mundial*”⁴⁸⁰ excedentário que não encontrava escoamento na procura. Refere um conjunto de acções que caracterizam a mudança nas “*percepções dos principais dilemas que defrontamos em matéria de uso do solo: ‘de espaço de produção’, o campo, o espaço rural e a paisagem, passaram a ser vistos como um espaço multi-funcional pós-produtivo, para o lazer, a conservação da natureza e o consumo*”⁴⁸¹ – leia-se especulação imobiliária. Observações mais completas como as fornecidas por Charles Godfray, considerando factores demográficos, sustentabilidade das soluções e a avaliação efectiva de políticas de desenvolvimento permitiram nos últimos anos reconsiderar a gestão de riscos globais de natureza alimentar, energética e ecológica⁴⁸², inter-relacionados no uso do solo, obrigando-nos a olhá-lo como “*um recurso globalmente escasso, frágil e insubstituível (...) do solo como qualidade de vida passámos ao solo como recurso essencial à nossa vida e sobrevivência*”⁴⁸³. Uma análise onde cabe um olhar que valoriza o solo em si, nos mesmos termos dos frutos, obrigando a repensar a nossa posição na relação com o meio ambiente e a Natureza.

O desaproveitamento do fruto cultivado, em simultâneo com distribuições muito assimétricas, é a sua negação. Agnès Varda debruçou-se sobre este universo de onde

⁴⁸⁰ M. Shoard – *The Theft of the Countryside*, Londres: Temple Smith, 1980; J. K. Bowers e P. Cheshire – *Agriculture, the Countryside and Land Use. An Economic Critique*. Londres: Methuen, 1983, citados por SANTOS, José L. - *A crise do ambiente e o futuro da agricultura*, p. 98.

⁴⁸¹ SANTOS, José - *A crise do ambiente e o futuro da agricultura*, p. 97.

⁴⁸² Vd. Charles Godfray

[http://www.gulbenkian.pt/media/files/fundacao/programas/PG%20Desenvolvimento%20Humano/pdf/Charles_Godfray_presentation.pdf]. Consult. 15.03.2012

⁴⁸³ Idem.

resultou *Les Glaneurs et la glaneuse*/ Os respigadores e a respigadora (França, 2000) em que na constatação de uma prática social de recolha e uso dos excedentes desperdiçados subsiste uma leitura que recolhe ela própria e usa o registo de imagens rejeitadas por outros. É a plasticidade do real desprovida de qualquer valor ético que desafia, mantendo *o autor num nível externo*, de onde toma a largueza e a liberdade do pensamento e se debruça sobre a dinâmica plástica particular dos materiais imprestáveis. Uma atracção e outra justificam por si e separadamente uma obra, muitas vezes combinam-se em participações variáveis e sem hierarquias.

O sentimento de frustração não decorre do apodrecimento do fruto como da ultrapassagem de um momento de ouro para onde remeteria a referência de uma *vanitas* ante a percepção do desvalor, não decorre da perda das cores maduras, como sucede na escarificação do campo de tremocilha em que se sacrifica o verde e o amarelo das flores numa degradação nitrificante da terra⁴⁸⁴ por pousio. Do ponto de vista do ecossistema não ocorre qualquer excepção, ou tragédia, apenas a conservação da matéria enunciada por Lavoisier e mil vezes repetida: "Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma"⁴⁸⁵ – mas destaca-se a falta de sentido que parece ter o cultivo enquanto racionalidade e domesticação do espontâneo natural se tornado inconsequente, o que incomoda é a mudança de estatuto não estar ligada ao seu lugar intrínseco na manifestação de um eco-sistema. O que nos constrange é a frutificação conduzida ao desaproveitamento final, ao mesmo tempo que esse *non-sense* se justifica no índice económico, ao contrário do ciclo natural em que o crescimento desenvolvimento, degradação e morte, é espectável e ocupa o seu lugar: "*même la sécheresse trouve une place dans l'immense histoire des burgeons, des fleurs et des fruits, selon l'ordennancement de la nature.*"⁴⁸⁶. A vida com as respectivas manifestações será aquela que tiver condições para ser. A tragédia reside na nossa capacidade de enunciação dos factores, nas condições que postulamos, sustentáveis e partilhadas ou

⁴⁸⁴ Na estrutura radicular de algumas leguminosas como a soja, a tremocilha ou a fava, instalam-se bactérias do género *Rhizobium* e outras que desenvolvem com a planta uma relação simbiótica. Enquanto a bactéria beneficia de nutrientes e protecção por parte da planta, disponibiliza-lhe azoto orgânico que converte do azoto atmosférico difundido no solo. Este azoto, essencial para o desenvolvimento de futuras plantas, é incorporado no solo quando a tremocilha é triturada, com vantagens ecológicas sobre os adubos sintetizados. Vd. Vg. J. M. Vincent - *A manual for the practical study of root-nodule bacteria*. Oxford : Blackwell Scientific Publications, 1970, e Dorit Schulle - *Interações microrganismo-planta: bactérias do género Rhizobium e a fixação de azoto in* [<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/2235/1/U4.pdf>]. Consult. 23.11.2011

⁴⁸⁵ Lavoisier, *Traité élémentaire de chimie*. Paris : 1789, p. 101.

⁴⁸⁶ DUPUIS, Michel - À propos du sentiment biranien de l'existence. *Revue Philo. de Louvain.*, pp. 159 ss.

degradantes e empobrecidas, cujos destinatários únicos, ou maiores, somos nós. Trágica é a capacidade de constatar a própria decadência sem a pensar.

Elogio para uma junqueira

Entre este lugar e o sítio das Pontes, onde o Sado deita braços que espessam e emagrecem com a maré, empapa-se a terra de água até à inferiorização categórica que é a lama; lodos de partículas finas e leves, às vezes fétidas, viajantes das ribeiras escuras negoceiam com a terra o junco, um arbusto verde-escuro, uma moita de caules quase paralelos, do comprimento de um braço e sem nós, a partir de uma raiz que adivinha mais a existência de água que a sua potabilidade. Verificando-se o acordo entre água e o chão, o modesto junco de riscos verdes desenvolve-se com as fibras resistentes à tracção, capazes de amarrar o que insiste em se dispersar.

Por causa deste junco uma mulher levantou-se, de noite, deixou os filhos entregues uns aos outros com uma sopa de bacalhau abafada, pegou numa foice amolada, um canto de pão de há uns dias e um coto de linguiça cozida e caminhou descalça, na direcção de Palmela, contornou pela meia-encosta o monte do castelo até à Volta-da-Pedra de onde se adivinha na luz difusa e ainda frágil um dia banal. Dali é a descer. Ao lado do caminho a terra grossa torna-se areenta, encontra esporadicamente o perímetro do sobral e da charneca até que as valas do arroz, as línguas do rio e olhos de água se compõem e no mesmo lugar o junco, vulgar e prestável. Os gestos são corriqueiros das pessoas do campo, gesto de ceifar e enfeixar, quanto menos se pensar nele melhor, é um abraço de aranha que não lê nem interpreta coreografias, ceifa, amarra e carrega. A quem não tem burro, uma amiga trás um molho - mas não pode mais, que tem os seus para trazer. Senta-se, come a bucha que trouxe, fala com as outras, sem se dar conta faz parte do rancho, e ala; alguém ajuda ao feixe à cabeça, e o pescoço aguenta, compensa instintiva o movimento e a variação do balanço, até o deitar ao chão em casa, o peso do molho aumentou na proporção directa da extensão do caminho.

Os rapazes separam em dois comprimentos e atam pelas extremidades mais finas os caules quatro ou cinco de cada lado, os mais compridos com

os mais curtos, mediando o comprimento. Juntam-nos em alçavas, estas em milheiros que os mateiros compram para atar a rama de pinheiro e de mato que abastece os fornos de Coima ou pela Aldeia Galega, passam de barco com o mesmo propósito até Lisboa. Cada alcava vale quase nada, a caminhada da sua ocupação colectora e acessória como junqueira estrebuchas uma sobrevivência contra a pobreza sistémica. Um esforço que a mulher recusa inscrever, no pescoço e nas pernas – faz, iludindo o que lhe falta em cada feixe. O que faz e o que vive são uma coisa só, sem intervalos.

Elogio para uma junqueira pretende inscrever-se num conjunto de percepções ligadas de forma irregular, é quase um gesto de apresentação que a ser bem-sucedido tornará essa rede mais coerente e inteligível. A primeira a servir de pretexto é o contacto com o *Juncus L.* e a empatia por esta planta; o afecto, que tendo a idade da memória individual, junto com aquela dos pântanos e dos sapais é irrelevante mas atribui-se a si mesmo uma reserva de justificação discutível mas final. Prender-se-á com o grafismo simples das folhas nuas semelhantes a caules, sem pretensões do verde homogéneo e o brilho sedoso onde por distração desponta uma pequenina flor castanha. A segunda detém-se no uso que lhe deram as economias rurais, ajustando as relações com o meio e criando valor, no sentido da ampliação do conteúdo, no sentido da ampliação da capacidade de estar presente na narrativa. O valor que nos prende não é maioritariamente o de troca – o mais importante para quem se dedicava à sua colheita e comércio – mas o de leitura, enriquecido pelo tratamento a jusante, canalizando para a austeridade irrelevante de cada folha a atenção que merece o padrão, atraído pela eventualidade de imputar ao elemento singular a resistência conjunta porque é escolhido. Um valor individual resultante do olhar dedutivo, arrastando consigo uma construção equivalente, frágil, demorada e individualmente irrelevante, revista na insistência da complementaridade económica com que foi apropriado dentro do modelo económico de subsistência. Uma terceira ligação, representativa portanto das relações naturais que as comunidades humanas pré-industriais estabelecem com o meio, cujo sucesso equivale ao equilíbrio, contradiz os ideais propostos nas sociedades industriais e de mercado em que o paradigma do sucesso é o crescimento contínuo.

O exercício da obra é mais uma vez o desejo de intimidade e de dúvida relativamente à matéria, à formulação da ficção que se propõe em vez da verdade, cujas dificuldades correm paralelamente às verdadeiras, se intitulam a si mesmas como tal, mantendo com a experiência do natural uma relação afectiva que não carecendo de justificação se explica. O despojamento angustia até ao último momento como se uma lama ilegível se interpusesse entre o quadro natural e o modelo de reflexão.



Seis vezes o musgo, 2010.
Pasta refractária, vidrados múltiplos, 1200°C, 140 x 38 x 12 cm.
Idem, pormenor.





(Sem título), 2012.

Grés e grés basáltico, vidrados múltiplos, 1200°C, 130 Ø x 14 cm.

Idem, pormenor.





Imprestável, 2012.
 Instalação, grés com vidrados múltiplos, 1200°C, 100 x 100 cm.
Idem, pormenor.





Resistência e quebra, 2011.
Grés e porcelana, vidrados múltiplos 1200°C, 90 x 180 x 6 cm.
Idem, pormenor





Elogio para uma junqueira, 2012.
 Grés porcelânico colorido, acrílico e tubo de *pvc* flexível, 100 x 35 cm. Ø.
Idem, pormenor.



Por fim o grupo composto por *Queda de um canto de pássaro* e *Percepção errada do céu* sustentam-se como criações indirectas para a intimidade lírica com o objecto. As duas propostas configuram um grau de afrontamento que feito no contexto da representação reivindica um estatuto de lucidez e de reducionismo avesso a qualquer extravagância onírica ou metafórica.

Queda de um canto de pássaro.

Por cima do campo aberto sopra um ar de Primavera madura que atira os andorinhões (*apus apus*)⁴⁸⁷ para cima, montando uma massa aérea quase palpável que os corpos discretos e as asas hábeis negociam sem limites visíveis. Nesses percursos sem registo traçado e sem que possa entender porquê, os pássaros soltam esporadicamente um pio, isolado e austero, que aparentemente nunca quis ser um canto. Desenha-se no céu quando solto, durante breves segundos, depois vai caindo e riscando de transparência o azul ingénuo numa curva que se deve à velocidade do pássaro, à atracção da terra e obviamente, à incapacidade do pio para voar.

Quando o ouço e desenho antecipadamente com os olhos, hesito ante o receio da desadequação; duvido da satisfação fornecida pela equivalência do atrevimento gráfico ao sentido sonoro; assusta-me o fantasma da sucedaneidade, que pretende dar conta não só do pio em si, mas também do desenho do pássaro, da delicadeza das penas e da assertividade da cor. Duvido que a minha ignorância da *arte* do voo, da física e do modo leve, ingénuo, como toco a ornitologia e a acústica me permita recriar o pio do andorinhão e por fim, que mesmo dispondo de todas estas ferramentas próprias, elas me permitissem partilhar com outros aquilo que se passa entre mim e o canto do andorinhão sobre o campo aberto. Isto é, da eficácia de cada um dos métodos para conhecer o *apus apus*, de como se me apresenta o voo e que importância tem. O facto de a técnica mostrar o registo dos sons através de um gráfico numa escala ordenada poderia sossegar-me, dar-me um precedente, pois se mesmo o comportamento do meu cérebro durante o sono, é convertível num registo gráfico, certamente este comportamento da ave também o será. Nesse modo alternativo e

⁴⁸⁷ [<http://www.bird-songs.com/indexpt.htm>] consult. 15.03.2012

instrumental, mas verdadeiramente sucedâneo pois a sua verdadeira manifestação é sonora, encontram os ornitólogos modo de aceder àquele sinal do *apus apus*, memorizando-o num suporte cuja leitura satisfaz a hegemonia do olhar e sobrepondo-a a outra, comparamo-las, ultrapassando a temporalidade do som e a falibilidade do treino da audição. Desta demonstração garantida do modo como é o canto de um andorinhão, e não de outro, decorre a insatisfação de não poder tornar presente tudo o que induz na linha desenhada da sua *queda*. Sentindo que todo o resto faz falta, se houver uma possibilidade de dar a entender a sua particular ligação ao que o rodeia e a nós, a *Queda de um canto* tem a mesma confiança que um acrobata que mergulha, é uma pintura tubular suspensa na aceitação da proposta lírica.

A escolha desta experiência como fundadora de uma parte da nossa cerâmica permite simultaneamente reflectir acerca da percepção espacial e de como essa percepção se relaciona com a de lugar com que nos ocupamos através da concretização – um cenário e um personagem de um modo teatral. A maioria de nós é sensível à vastidão do espaço, à percepção de uma extensão que comparada com o Homem⁴⁸⁸ se apresenta de elevada grandeza, permitindo estender o olhar até ao horizonte, ou presumir uma fraca ocorrência de semelhantes seus. São sensações comuns nos relatos de viajantes dos grandes espaços, como marinheiros ou alpinistas que proporcionam ao sujeito o subproduto da avaliação da sua própria escala, o principal é a percepção do lugar em si, por comparação com a desses meios e a particularidade de constituir uma avaliação do Eu, multiplicando dessa forma a sua “verdadeira” importância.

A razão porque notamos o canto do pássaro e lhe atribuímos o valor de personagem, decorre de várias condições entre elas uma empatia de base psicológica e educada, estrutural, com o meio natural, enquanto no sentido estrito dos fenómenos percebidos o registo da excepcionalidade dentro de um todo harmónico, como é comum em manifestações deste tipo. Considerando uma predisposição do deambulante do espaço natural para uma percepção, temporária que seja, alargada dos sentidos e não apenas visual, ocorre-nos o registo de duas marcas: o realce e potenciação que oferece o contraste do sinal particular, o canto da ave, desprovido de variações melódicas,

⁴⁸⁸ TUAN, Yi-Fu - Space and Place: the Perspective of Experience, p.34

eventualmente discreto e insignificante noutra ambiente; a segunda, a sua relação instrumental com uma característica intelectual como a mensurabilidade do espaço indexada ao lugar, sendo o seu resultado relevante para o autor. A vastidão espacial, do lugar, tem um significado imediato de liberdade, que o geógrafo Yi-Fu Tuan particulariza “*Freedom implies space; it means having the power and enough room in which to act. Being free has several levels of meaning. Fundamental is the ability to transcend the present condition, and this transcendence is most simply manifest as the elementary power to move*”⁴⁸⁹. A experiência que começa por ter uma marcação territorial específica e vocacionada para o “lugar”, autonomiza-se quando se dá a entender como percepção do lugar-espço e do fenómeno em si, procurando uma materialização.

A reacção do autor é primária nesse momento inicial e para a sua análise o entendimento que Bergson propôs para a evolução da espiritualidade no Homem parece-nos de grande utilidade, quando estabelece em *Les deux sources de la morale et de la religion*⁴⁹⁰, a bipolaridade entre uma religião fria e fechada e outra aberta e quente, correspondendo à primeira uma estrutura racional, institucionalizada e a segunda à experiência do absoluto, ao contacto directo que o ser humano procura estabelecer com a transcendência. De um modo paralelo, à pergunta “que significa o canto de um andorinhão?” sucede outra, a de saber “como interpretá-lo?” e “como fazer de um canto uma pintura?”

O maior desafio é porventura o imperativo de exprimir conteúdos de elevada carga conceptual, de manifestação não visual ou complexa, vertidos no vocabulário do autor. Na construção da “*queda...*” há um isolamento do elemento referencial e uma alternância permanente de lugar. O primeiro agindo como corte analítico, da experiência do natural em que fez sentido, transforma em objecto que deverá desenvolver-se e progredir de modo autónomo dentro da sua própria morfologia. Não havendo qualquer semelhança entre as respectivas fisicalidades ou uma verosimilhança figurativa, existe uma nomeação que propõe a manutenção do vínculo mediador entre a experiência natural da obra e o prazer proposto por ambos. A necessidade da “*queda...*” está na insegurança de que a experiência original produza nos outros o resultado que o autor defende ter experimentado, o seu efeito não tem carácter necessário, legitimando a

⁴⁸⁹ Idem, p.52.

⁴⁹⁰ BERGSON, Henri - *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984. Vd. [http://matiereapenser.free.fr/philo/docs/bergson_2sources.pdf] consult. 06.04 2012.

construção autónoma que uma vez iniciada se submete às regras próprias de uma enunciação metafórica⁴⁹¹, mas a validade da proposta está igualmente na possibilidade de fazer passar essa hipotética ficção. O segundo decorre precisamente da confrontação formal do seu carácter solitário como uma formulação de progressão linear, cuja dinâmica depende da combustão e recriação da sua própria energia sob a forma de parcelas de impressão espontânea, vagamente semelhantes, encadeadas mas independentes e fazendo parte de um gesto coreográfico que se extingue antes que materialmente se destrua. A diminuição incorpora algum grau de repetição como se se tratasse de um *stretto* numa fuga⁴⁹² onde as impressões dissonantes e súbitas têm um papel de movimento retrógrado com a missão de sustentar e temperar a referida queda, prolongando a sua vida em forma de arco.

Jean-Claude Meyer coloca a questão sob a forma de paradoxo: “*En jouant avec l’argile, le sujet marque consciente l’empreinte de son inconscient*”⁴⁹³. Não havendo uma fonte emissora, como acontece com o canto do pássaro, não existe a projecção de um sinal, mas um registo. Ao nível da expressão plástica a liberdade encontra no risco do gesto sobre a superfície de suporte um equivalente formidável. Porque inaugura a superfície, porque a sua largueza requer toda a dimensão física do autor e porque na sua austeridade aceita enfrentar uma carga conceptual elevada. Quando um autor *arrisca* sobre a tela branca um risco, propõe uma instabilidade temporária na ordem inicial das coisas que se espera venha ser complementado por um conteúdo que em si o incorpore e proponha no seu conjunto um significado, que a austeridade abstracta da marca inicial parece não ter. No entanto, o canto do andorinhão no céu desenha-se-nos aos sentidos apenas como um risco e encontra na liberdade física de o propor um equivalente para uma desejada e necessária liberdade mental que propõe o quase nada do risco para o entendimento do que é imenso.

Num contexto histórico e social terrível Olivier Messiaen (1908-92) finalizou a composição de *Quatour pour la Fin du Temps*⁴⁹⁴ cujo terceiro andamento é preenchido por *Âbyme des oiseaux* (7'31), um extenso solo de clarinete, em cuja alternância entre as

⁴⁹¹ GOODMAN, Nelson - *Linguagens da Arte...*, p. 106.

⁴⁹² HARRIS, Clement Antrobus, The Element of Repetition in Nature and the Arts. *The Musical Quarterly*, p.315.

⁴⁹³ MONTMOLLIN, Daniel de; LAUTIER, Marie-Hélène; MEYER, J.C. – *Eloge de l’Empreinte*, p.76.

⁴⁹⁴ Estreado em Stalag VIII-A (Görlitz), um campo alemão de prisioneiros, em Janeiro de 1941. Vg. Luben Yordanoff, Albert Tétard, Claude Desurmont & Daniel Barenboim. Hamburg: Polydor International GmbH, 1979.

notas longas, de registo grave, e as curtas, soltas, muitas vezes se interpreta uma equivalência àquela entre o estado de negação e angústia, abismo moral e a insistente esperança e alegria da participação na experiência da eternidade “*The abyss is Time with its sadness, its weariness. The birds are the opposite to Time; they are our desire for light, for stars, for rainbows, and for jubilant songs*”⁴⁹⁵. Em nenhum passo da pintura que propomos pretendemos alguma equivalência com a obra do compositor. Tudo é diferente, e no entanto não podemos deixar de constatar que Messiaen optou por descarnar um elemento de entre o grupo, austero na sua dinâmica interior, ao contrário que posteriormente fez em *Catalogue des Oiseaux* (1956-57) quando toma uma referência análoga, e o incorpora como um contraste temático excepcional no conjunto da composição. A inquirição acerca do sentido espacial personificado num dos seus habitantes, o andorinhão, corre numa forma análoga à outra atribuída ao ambiente abismal onde o compositor inscreve um *risco a clarinete*.

Percepção errada do céu prolonga o ensombramento voluntário em que o autor se coloca, no sentido da fruição quase ingénua do maravilhoso e transcendente. Na relação entre a apresentação pelo título e a composição, reclama para o desempenho do fundo a atenção que primeiro fornece na figura.

A peça é uma lenta experimentação da matéria que distende o conceito do material até à fronteira da excepção – explora uma solução que utiliza uma pasta cerâmica de baixo conteúdo argiloso, em benefício do basalto, onde a retracção é mantida num valor mínimo de modo a incorporar o esqueleto rígido encontrado em *Três desenhos tridimensionais* e desenvolvido igualmente em *Deposição I* e *Deposição II*. As pequenas ou médias varas encorpadas pela deposição e absorção progressiva da pasta magra, perdem desde cedo a sua individualidade para se tornarem uma estrutura tridimensional autónoma que não servindo de qualquer metáfora se fecha na expectativa da concessão que a matéria pode fazer e de como se pode dar a conhecer. A dúvida colocada não é a imediata pragmática de saber até onde irá uma excepcionalidade marginal, mas constatando-o, incorporar esse modo na sua identidade. Existem segundo Leroi-Gourhan⁴⁹⁶ vários exemplos isolados de produções cerâmicas recorrendo a moldes internos ou de *armação perdida*, usados para produzir formas improváveis, difíceis de

⁴⁹⁵ MESSIAEN (s/ confirmação de origem).

⁴⁹⁶ LEROI-GOURHAN, André - *Evolução e Técnicas, I – O Homem e a Matéria*, p.160.

obter de outra forma. Quer ao serviço de uma pragmática quer de uma especulação poética, a formulação é chamada a revelar o comportamento alargado.

Cumprido esse propósito serve como elemento acessório interposto para a caracterização negativa de um elemento que de tão abrangente se torna conceptual – o céu, apresentado na sua inóquidade cromática e num grande compromisso entre a figura e o fundo debate-se permanentemente na inquietação ante a experiência e a insatisfação face às respostas, criando uma secundarização do sujeito e uma melancolia também patente em Alberto Caeiro⁴⁹⁷.

*“Porque o único sentido oculto das coisas
É elas não terem sentido oculto nenhum, (...)
Que as coisas sejam realmente o que parecem ser
E não haja nada que compreender.”*

Face à manipulação da matéria e o cumprimento ao menos parcial da configuração, da participação numa nova entidade, afirma-se alguma impavidez ante o desejo de preencher, responder e tudo dar a compreender, regressando nesse instante ao seu elevado valor oculto e à sua versatilidade em potência.

⁴⁹⁷ Alberto Caeiro, XXXIX - O mistério das cousas onde está ele? (O Guardador de Rebanhos) in Poesia, Assírio & Alvim, 2001. [<http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/index.php?id=4289>] consult. 12.03.2012. vd. anexo p. 339.



Percepção errada do céu, 2012. Grés basáltico, vidrados múltiplos, 1200°C.
84 x 60 x 15cm.
Idem, pormenor.





Queda de um canto de pássaro, 2012.

Grés vidrado e porcelana aplicada sem revestimento, (tubo de polietileno e fixação metálica invisíveis), 1200°C. 172 x 125 cm.

Idem, pormenor.



Conclusão

A expressão do convite “vem (Carmita) ao Cabo ver o vento” com que iniciámos esta reflexão, passada a longa exposição e as tentativas oblíquas de tornar mais clara a presença da Natureza na Cerâmica Artística Contemporânea através das expressões atinentes ao lugar, à forma e à matéria, continua a apetecer-nos; lacónica mas justa, porque através dela se enuncia o entendimento liminar da experiência estética do natural, na charneira de duas vertentes em que se instala de um lado a experiência estética fundamental, espontânea e auto-suficiente, do outro o seu carácter emotivo, ignidor da vontade e referencial directo ou indirecto da forma artística. Sem que a ascendência do primeiro sobre o segundo signifique qualquer subsunção deste àquele, mas antes a autonomização, criação de um valor material e imaterial novo, sem que a consumação do acto artístico esgote a leitura e a persistência da experiência estética (“...*Será o mesmo jardim à minha porta...*” Sofia de Melo Breyner Andressen, p. 343).

A preservação do fascínio que torna actual o convite é certamente o primeiro sinal a reter do nosso trabalho. O primeiro sinal não é o de que decorrido este tempo, reflexão e produção, tais esforços tenham sido inconclusivos, mas antes que há no nosso relacionamento e ponderação de valores relativamente à experiência da Natureza objectos legíveis de diferentes modos, reflectindo outras tantas sensibilidades e preocupações, sem que possam esgotar-se através de uma ou várias delas. A condição de cada pessoa pensar o meio-ambiente, baseada num fascínio que se justifica a si próprio é inalienável e o seu cumprimento, mesmo parcial, afigura-se uma pedra angular para a consciência de si de que falava Maine de Biran (p.119) incorporando o desejo de um contacto empírico com a realidade profunda que o filósofo classificou como *acto voluntário*. Isso significa portanto que os maiores ganhos decorrem imediatamente da actividade em si, enquadrada numa metodologia nem sempre clara, confrontada e interiorizada, e não da exclusividade para que o seu resultado pudesse remeter. Daqui não podemos inferir que a irresolução dos problemas postos pelos objectos que escolhemos significa a sua irrelevância ou decorre a inaptidão das ferramentas artísticas para o seu processamento, mas antes que é essa actividade de pensar fazendo, utilização da linguagem dando significado aos termos, fundamental para a condição cultural do Homem. Significa sim a afirmação de um modelo de apreciação estética da Natureza

que passa pelo seu entendimento enquanto ambiente lido com a ajuda das ferramentas do respectivo conhecimento científico exacto e vertido em modelo de compromisso ambiental (A. Carlson, p. 6) contextualizante das percepções pluri-sensoriais e dos registos mais emotivos.

O desenvolvimento da análise segundo a ordem” lugar, matéria, forma” confirma-se nesta fase como possibilidade que satisfaz a necessidade de impor uma razão a um prazer estético, a um encontro com o meio natural que a partir daí vê multiplicada, com alguma surpresa, a consciência e o conteúdo do acto original na forma nova e na sua autonomia. Sem desconsiderar o impacto que a súbita descoberta pode ter na configuração da ideia, nos *encontros* com os lugares e neles próprios não recortamos um ponto temporal definido, podendo agrupar um conjunto de experiências acumuladas ou dispersar-se numa memória difusa até quando uma solicitação adequada convide ao recurso a esse activo, disponibilizando como matéria e animando de energia, que o trata configurando cada proposta: as obras apresentadas não têm um carácter conclusivo e exclusivo, não previnem que o próprio volte ao tema para o desenvolver numa direcção diversa nem excluem que outro possa elaborar de modo diferente sobre igual experiência. Não tendo todavia propensão à negociação das razões ou dos modos, a sua exposição vive permanentemente próxima da circunscrição subjectiva, no sentido tradicional e paradoxalmente no perímetro de contágio do gosto dominante ou da pressão dita do mercado. Consciente de tal contingência, a integração dessas categorias na reflexão permite a remissão a conceitos universais que embora de conteúdo variável reforçam e contextualizam a possibilidade de reconhecer na expressão do objecto novo, as marcas, mesmo só as memórias, do tal *encontro* e sobretudo o modo como se desenvolveu.

Enquanto procura compreender os estímulos oferecidos pelo contacto com a Natureza e avaliar a medida do seu compromisso na reacção produtiva formal orientada para um encontro com o Lugar evidencia-se a procura de uma identidade fenomenológica que o autor reconheça, e na qual ao mesmo tempo se reconheça. Para além de sinais e características, que combinam não só a relação entre a presença intuitiva da coisa e o acto intencional que o visa (Leão, p. 279) os autores requerem igualmente a sua experimentação empírica. No lugar projectam-se atributos tipificadores da particularidade e do devir, reconhecendo um estatuto de *outro* com quem procura um

diálogo, considerando a sua limitação para o entender totalmente e a necessidade de paulatinamente se envolver numa relação vocacionalmente sem termo.

A percepção do meio nas suas manifestações concretas é uma componente fundamental para o entendimento do mesmo e se quisermos, dos próprios autores. Embora possamos encontrar na sua elaboração uma multiplicidade de posturas e estratégias discursivas muito alargadas, eventualmente tão significativas como o próprio assunto *lato sensu*, a subjectividade que orienta a atitude inicial, encontra condições para desenvolver caracterizações do lugar, em detrimento de abordagens mais objectivas como seriam as de espaço. A Pintura tê-lo-à feito sempre que acolheu os sinais particulares da paisagem ou permitiu que a emoção se sobrepusesse e fosse deixando emergir o próprio Lugar-pintura. Nessa criação autónoma que a partir do sujeito toma por empréstimo uma ancoragem externa complexa, enquanto constrói uma *identificação com*, descodifica-se a si próprio e torna um argumento subjectivo numa objectividade apreciável e discutível universalmente, perdendo assim importância *o que vejo* para ganhar *o que mostro*. A identidade do lugar é substituída pela da obra em que a Natureza afirma a permanência na condição dinâmica e a contingência na finitude da vida.

Ao interpelar essa realidade como condição do conhecimento o autor desenvolve uma estranha ambiguidade em que o próprio, sendo sempre sujeito, se encontra múltiplas vezes na condição de objecto. A imagem de um espaço tubular cuja única margem é uma linha geratriz de onde partimos e onde chegamos, um pouco mais a montante, graças a uma progressão helicoidal pendular numa direcção definida pelo tempo satisfaz-nos ao nível da elaboração de um diagrama do problema. Na amplitude deste movimento pendular reside alguma da longevidade e a efectivação da questão artística do natural, reconhecendo que a formulação discursiva depende da entrega ao objecto, permitindo falar da paisagem e do lugar enquanto consciência de si (Jakob, p. 31) sem ignorar a existência intrínseca prévia do Natural, que manterá o respectivo movimento como resultado dos elementos persistentes. A sua resolução aferir-se-á na distensão do tempo, acomodando nas identidades do autor e do lugar a dinâmica do equilíbrio onde parece satisfazem-se mal o desejo de posse individual cumulativa e o equilíbrio comum prospectivo. Tudo quanto fazemos envolve-nos no próximo ciclo mas a nossa pequenez impede-nos de nos reconhecermos no seu efeito alargado, como de perceber a curvatura do planeta que habitamos. A experiência estética do lugar pede ao sujeito a disponibilidade evidenciadora de uma leitura frágil que se dissipa em face de

apreciações pragmáticas, a sua identificação e capacidade de produzir este tipo de significados surge associada à pausa e à disponibilidade (Tuan, p. 6) igualmente requerida para a instalação do nome e respectivo significado, com a sua carga de coordenadas pessoais e de grupo, requerido para a particularização do lugar (Creswell, p. 10) a partir do espaço.

A percepção emotiva do lugar particular que legitimou o desejo da experimentação e transferiu a capacidade semântica do basalto no lugar da Vila Nova (Terceira, Açores) foi enfatizada por cumprir uma religação temporal e enfatizada pela separação física; fê-la no sentido da transferência de valor para o material, um valor técnico e narrativo em que o conhecimento criativo amplia a presença do autor e projecta esse contributo algo retroactivamente, enraizando-o num tempo inacessível como forma de melhoramento de um Eu passado, tornando essa relação mais merecida, equilibrada e reforçando aquilo a que a geografia social (Speller, p.135) chama identidade com o Lugar. Todos os elementos circunstanciais são subjectivamente importantes para a relativização positiva da experiência, outros contactos com a mesma matéria não desenvolveram antes a mesma procura, embora a sua qualidade argumentativa não tenha nenhuma consequência descritiva ou paisagística. Sendo assim, a clarividência da necessidade de conversão de um valor subjectivo num outro objectivo, apresentado pela forma, é imprescindível.

O recurso persistente a materiais e processos particulares tece argumentos e remete paradoxalmente para a contingência de uma certa imaterialidade, a montante da obra final. Não estamos certos que a grande riqueza da cozedura a lenha possa imediatamente atingir o observador para além dos misteriosos cinzentos e dos insuspeitáveis brilhos produzidos pelo longo acumular das cinzas a alta temperatura que são a *pele* visível desse tipo de cerâmica. A temperatura apresenta-se aqui como uma meta muito mais clara, enquanto a extensão temporal da etapa, combinada com a particularidade da lenha municada e o desenho do forno, acenam com propósitos incertos e uma fantasmagoria romântica. Podemos igualmente correr o risco de que a eventual monitorização cruzada dos elementos envolvidos neste tipo de cozedura (pastas, lenhas, ciclo de cozedura atmosfera) permitindo a leitura analítica, espartilhe odiosamente a criação e se demonstre inútil aos principais interessados, preferindo encarar o seu modo sensível tradicional. O custo emotivo da solução lenhosa é um compromisso provavelmente mais fácil de aceitar quando a ansiedade já sufocou esperas, quando o resultado incorpora os

valores formais da obra e sobretudo se conseguir projectar nela a força centrípeta da performance que recai sobre o ceramista. A cozedura a lenha é sobretudo isso, a performance centrípeta que alimenta e demonstra uma particular forma exuberante de projectar sobre a matéria um pedido de explicação e uma ideia.

Outro tanto sucederá aquando da incorporação do basalto e encontra um argumento forte na utilidade múltipla que a rocha presta a partir do sossego da lava fria. Como anti-plástico estruturante da pasta de baixa densidade, fundente em temperaturas superiores de onde resultam corpos de maior densidade e contribuinte vítreo natural de notável prestação nos revestimentos, este material pode ser entendido na sua expressão técnica, simplificado como o geo-material a que corresponde um comportamento físico e químico específico, rotulado e fechado a vácuo. A sua determinação experimental que para a engenharia dos materiais será apenas elementar, tem ao nível da semântica do processo um significado fundado na aceitação da condição do sujeito narrador que compara o material consigo próprio e usa ambas as dimensões, verdadeiramente incomparáveis na elaboração dessa narrativa identificadora. Tal disposição confrontou-nos com a sensibilidade e a imaginação alquímica que Carl Jung tinha tratado, em termos que equiparamos aos utilizados por Óscar Lopes ao equacionar a *translação de sentido* que permite aos autores alternarem livremente entre os mundos real e imaginário: as características físicas e químicas do material confinam a prestação efectiva do material, mas o autor usa trechos desse quadro para compor em associação livre o discurso plástico.

Apesar de associarmos a matéria e a sua manipulação a uma fase prática da criação, não se pode dissociá-la do conhecimento e de uma inventiva, tomando-a como relação marcadamente mental que procura acomodar na ideia a fisicalidade dos meios, sabendo que esta é uma fase a resolver previamente àquela discursiva da forma, respondendo nomeadamente às questões “como e com quê?” A elaboração que satisfaz esta fase pode ter marcadamente ou em simultâneo faces técnicas e do imaginário, e se as primeiras se prendem com um património desenvolvido pela aprendizagem e naturalmente em progressão, a outra é declarada e profundamente reflexiva, criando encadeamentos prolongados, permitindo-se compromissos oníricos ou relações imaginárias como as que configuram o pensamento alquímico decorrentes da manipulação e por causa desse contacto. Enquanto à versatilidade técnica importam os limites confirmados do material, e ao seu alargamento a aplicabilidade universal comunicada de forma descritiva, na

procura artística prevalece a prioridade de que a técnica ou o rompimento do seu limite sustente um desígnio evocativo das condições de percepção empática da vida e do meio natural que satisfaça as dinâmicas do Todo e do Homem. A evocação empática proporciona uma compreensão próxima da experiência dos autores. A aplicação de estruturas empíricas conotativas permitem a partilha de percepções para as quais a denotação científica se mostra inapropriada.

No conjunto de obras em que apoiamos a nossa interpretação, enquadradas nas categorias referidas, encontramos dois modos contrastantes em autores diferentes, mas que podem representar igualmente no mesmo, evoluções de um modo para outro. De um lado alinhando um vocabulário metafórico em que o autor reconhece as figuras naturais externas como instrumentos que satisfazem o subjectivismo projectado, as interioriza e convida a fazer parte da sua narrativa (*Os rios 1* e *Os rios 2*; Alexandre Herculano “*A Arrábida*”, anexos pp. 257, 259, 337 respect.) na linha das sensibilidades e das soluções românticas, onde mesmo ante uma avaliação crítica ou a identificação da melancolia, o autor surge sempre como dominador, mais ou menos oculto, de uma situação, posição que detém enquanto detiver o poder narrativo. Do outro um estado igualmente emotivo, decorrente de uma análise progressiva da matéria que ante o desenvolvimento conseguido devolve a uma ordem externa o estatuto de um objecto de que se apropriou igualmente, mas em relação ao qual reconhece a sua incapacidade para lhe extrair um nível mais profundo de semântica do que aquele evidenciado e que como tal se revelou menos disponível para incorporar a ideia do autor (*Permanência das marcas*; *Seis vezes o musgo*; Alberto Caeiro “*O mistério das coisas...*” anexos pp. 281, 291, 339 respect.). Em relação a essa materialidade, esse mundo, o autor reconhece-se obrigado a conferir-lhe no mínimo um estatuto de igualdade em relação a si próprio, admitindo uma incapacidade de quebra dos respectivos códigos, mesmo que continuem a apresentar-se intrigantes e insatisfatória a abordagem que lhes faz; será uma aceitação temporária, será uma crise de confiança e quebra na ilusão de poder construir uma narrativa para o mundo em seu redor ou tão só a preponderância da positividade das coisas.

Ao empenhar-se no desenvolvimento conceptual das experiências da Natureza, a Pintura Cerâmica formaliza esse pensamento através de um suporte técnico em que a tangibilidade dos materiais evidencia a dependência da respectiva identidade física e química, acumulando no seu objecto as identidades semântica e técnica. Cada uma

dessas identidades desenvolve segundo compromissos e criatividade diferentes uma rede própria no espaço comum e podemos observá-las aparentemente sobrepostas, vistas de longe, mas efectivamente separadas, excepto quando as direcções das dinâmicas intrínsecas ditam rotas cruzadas, produzindo intercepções efectivas que provocam a fusão das duas numa obra. Na construção e interpretação desse nó apresentam-se polaridades à volta das quais se organizam tendências, não sendo de estranhar também que ocorram migrações entre si, segundo alterações de ânimo e de energia perante a vida ou decorrentes de uma resposta insuficiente às exigências colocadas.

Inegavelmente admiramos a clareza em que esta imposição da matéria decorre da objectividade técnica anti-ilusória, presente no modo como Ivan England (p.52) submete o basalto à fórmula de Seger e lhe aponta uma pragmática. Na sua antítese conforma-se a ilusão metafórica de *Deposição 1*, que do olhar próprio (do autor) e do comportamento da matéria (digamos, apesar do comportamento) constrói um compromisso novo e um discurso fundamentalmente lírico. O compromisso das polaridades que referimos aceita a coexistências dos dois olhares, à maneira de António Gedeão na poesia (*Poema do Coração* p, 330) que acolhe a linguagem e os conceitos científicos entretecendo-os na lírica pessoal ou saltando deste para o modo emotivo como fazem Rafael Perez (p. 158) e Anne Mercedes (p. 243) a trabalhar nos limites da maturação e resistência da cerâmica. De outro modo ocorrem paralelamente as manifestações em que a melancolia da matéria nos surge em sinal de *desespero*, de um estrato fundo da consciência de existir colada à desilusão. Como forma de assumir a inevitabilidade do confronto e a inviabilidade da metáfora enquanto solução de abertura e prolongamento, sustentada na diversificação imaginativa do sentido, para se confrontar com o ensimesmamento da matéria e da sua massa. Por vezes a centripetação de tal movimento decorre da solidez da reflexão invisível ou secreta, como resultado de verificação da inoperacionalidade de uma narrativa aberta, mas noutros é a própria destruição que repõe a condição simplesmente material, rompe a forma laboriosamente construída para a devolver à condição de nada, observando a sua queda e o estilhaçamento. Sobre esta sensibilidade estende-se uma sensibilidade escatológica que sendo comum a toda a pertinência da matéria se adensa na forma melancólica persistente no silêncio que sucede à espectacularidade da quebra, ao seu registo sonoro e visual após a cessação do evento. A tónica transfere-se da tangibilidade da obra para a

intangibilidade da acção, registada que seja, é no clima sacrificial que se concretiza toda a mensagem e a interpretação faz-se no rastreamento do eco. Outra perspectiva tem o autor que partindo da matéria despojada, não só matéria-prima no sentido tecnicamente virginal, mas sobretudo do refugo, das lamas, das cinzas, insiste no seu sentido construtivo. O resgate apresenta aqui uma dinâmica quase agrícola imputando na matéria um valor em construção. Neste cenário a putrefacção e a decomposição são regenerações da matéria que asseguram o fecho do ciclo entre o orgânico e o inorgânico, sustentando o início sombrio de uma germinação que sem garantias se torna religiosamente redentora.

A sobrevalorização que fazemos do basalto em algumas pastas e vidrados, assim como da cinza em alguns destes últimos, surge no nosso contexto anterior à própria experiência técnica, embora se faça com base nesse conhecimento e prevendo a sua prestação. A leitura do valor material inicial é substancialmente enriquecida com a configuração da integração técnica específica e a sua efectiva viabilidade, envolvendo a acção de trabalho, autorizando que seja vertido retroactivamente no processo um pré-conceito como parte de uma verdadeira axiologia da cerâmica (vd. Daniel Rhodes, Fernandez Chiti, Brian Sutherland, Steve Harrison). A necessidade de confirmação das propriedades técnicas dos materiais não permite que possamos falar de sensibilidade mística em sentido próprio, mas verifica-se uma intimidade e legitimidade claramente acrescida sobre outras soluções estritamente formais. Em troca de um tempo e de um trabalho, onde se cumpre uma solidariedade entre o autor, a matéria e a obra, instala-se um conteúdo ritual no qual se projecta continuamente a presença fenomenológica experimental da Natureza.

Cada um desses ciclos incorpora a proximidade da rocha e a suas particularidades como um contributo axiológico prévio, mas contém simultaneamente um desejo e um risco de entropia mais ou menos irresponsável, limitado *apenas* pela ficção e a verdade dos materiais. No processo criativo ocorre uma procura e uma inventiva que sonda o Natural propondo-lhe diferentes formas de organização ao abrigo de alguma indistinção entre o sujeito e o objecto, permitindo projectar neste estados interiores daquele (C. G. Jung, p.295) à maneira da atitude alquímica. A este processo preside uma simbologia imagética que elabora na reconversão da entidade matéria por via da acção física e química, acompanhada pela renovação da consciência no interventor. Para o pensamento contemporâneo, verdadeiramente relevante na alquimia é a possibilidade de

projectar sobre a matéria a condicionalidade humana enquanto ficção plástico-poética, utilizar a *translação de sentido*, enunciada por Óscar Lopes, que permite a mudança para um mundo imaginário (Barbosa, p.149) aproveitando as particulares contribuições processuais e performativas.

A importância da matéria no nosso trabalho incorpora os valores da forte tangibilidade e da própria massa, explorados no compromisso da presença telúrica com uma expressividade lírica, a garantidos no espaço de liberdade e maravilhamento emotivo que permite à pequena experimentação uma riqueza exponencial. Cada vez que ao esmagamento da pedra, ou à transformação da vara podada em risco, presidir a possibilidade de trazer para a forma final um elo de ligação a narrativas ou presenças ideograficamente mais elaboradas, o conteúdo ganha uma densidade antes inexistente. Cada proposta afirma a versatilidade da semântica condicional no modo bem como no tempo, dando sentido ao desenvolvimento dos materiais, que querendo fruir *o que seria se*, não abre mão da nostalgia *do que teria sido*: as hastes de *cotoneaster* podadas vibram no novo modo de ligação formando aquilo que nunca sonharam (desenhos tridimensionais, p. 275/7) desgostosas porém de não serem o feixe que se decompõe enquanto separa a courela; o amorfismo súbito do vidro não esquece a lenta cristalização fina da rocha (anexo, p. 346). A condicionalidade temporal desenvolve uma ficção mesmo descuidando por vezes a confrontação entre o desejo em potência e a enunciação final do objecto, enquanto a condicionalidade modal se detém no covo sedimentar da melancolia.

Essa atitude convive com a observação e a experimentação que fizemos do basalto (latito), dando aplicação aos princípios gerais da tecnologia cerâmica, normalmente abordados separadamente a propósito das pastas ou dos vidrados, numa leitura holista de resultados. Esse ponto de vista permite testemunhar a alteração do papel da rocha triturada desde um inerte a um fundente, ilustrado claramente na concretização do diagrama ternário, que o combina em percentagens baixas a altas com as argilas consideradas, produzindo uma pasta cerâmica (vd. anexo p. 354/5, posições 7 a 66) ou em muito altas percentagens produzindo um vidro (posições 1, 2 e 3) onde se evidenciam não só as diferenças dos valores morfológicos, como aqueles de resistência mecânica (anexo, quadros p. 357). A informação da composição química da amostra ao revelar a especial capacidade de converter-se em vidro (integrando no léxico cerâmico a

categoria das fritas naturais), recupera a versatilidade de ser outra entidade, de tornar-se naquilo que não foi, simultaneamente o particular verificado e o todo vocacionado.

A combinação do basalto com uma argila resultante da sua evolução propõe o reencontro de materiais gémeos, colocados em tempos geológicos diferentes por factores diagenéticos vários (vg. condições físico-químicas hidrotermais). A nova pasta cerâmica disponibiliza a uma temperatura superior à de sinterização, um reacerto da matéria com o tempo em que a obra é essa argumentação no estatuto da matéria.

O conceito de material cerâmico complexo na sua abrangência e algo *impermeável* na sua formulação torna-se uma argumentação assertiva quando na Arte compõe um pensamento palpável. O que do ponto de vista técnico se representa segundo um diagrama elementar ponderando diferentes quantidades dos mesmos materiais, proporciona, com a intervenção da temperatura e do tempo, uma banda de declinação do material que liga o ladrilho mais terroso ao vidro mais delicado, e que para além de significar para cada composição determinado desempenho morfológico, do ponto de vista artístico (e da filosofia da ciência) significa acolher um adjectivo em cada composição e evidenciar o compromisso de uma identidade oculta.

A fantasia de dominar visual e intimamente a diagénese das argilas basálticas (Celso Gomes, p.105) cumpriu-se aproximando-nos do fenómeno geológico efectivo e tendo dele um enquadramento adequado, consolidando as potencialidades técnicas e operativas da rocha tal qual está disponível e retirando daí argumentos relacionais e narrativos que sustentam o seu estatuto de proximidade no contexto da matéria – é a consumação deste último argumento que faz de um preenchimento técnico espectável um percurso reflexivo contextualizador da emoção.

Quando assistimos à genealogia da relação com a matéria, a pretexto de materiais simples aparentemente desconexos (uma haste, uma pedra, um animal) ou percepções complexas (condições meteorológicas, geografia física, relações de grupo) nos quais se projecta uma empatia reflexiva (Legros, anexo p. 345) assistimos igualmente à genealogia da forma como se sob a superfície corressem túneis paralelos, uns mergulhando na profundidade da matéria outros aflorando à identificação da forma, por mais escura que ela possa ser, tomando por vezes direcções enganosas. Este propósito põe em contacto directo, da parte do sujeito e da parte do objecto, recursos superficiais e profundos: os valores de percepção e o conhecimento; o registo morfo-sintáctico do

elemento e a sua interpretação prolongada que em modo alternativo ou simultâneo desenvolvem dinâmicas lúdicas ou analíticas (Kendal Walton, p. 38). A esta *leitura* refere-se Bachelard (*La terre...*p. 88) desenvolvendo o pensamento de Hans Carossa, caracterizando-a como a “*vontade de olhar para o interior das coisas*” por meio de uma visão tornada penetrante, violenta e irreverente aos limites da intimidade; formando “*estranhos devaneios tensos*”. A sua frontalidade manifesta duas ideias sequenciais: uma relação íntima com a matéria carente da mais-valia que o seu valor metafísico possa conceder conduzindo a um percurso fortemente escatológico; a de que o peso dessa atracção ameaçadora deixa aberta a avaliação do que está para lá desse *pecado original*, podendo ser um conhecimento excepcional e potenciador ou o rotundo regresso à matéria sem outra vontade que a dela própria.

Nas reflexões que fizemos acerca da forma, longe de identificar exhaustivamente sub-agrupamentos de produções na sensibilidade genérica da Natureza, procuramos compreender a separação entre a percepção do Natural, marcada quer por uma certa morfologia dos fenómenos, quer por uma criatividade da aptidão dos materiais, e o carácter simbólico conotativo da linguagem artística. Uma tentativa de unificar os desenvolvimentos materialistas, as representações verosimilhantes e as sintaxes da repetição ou da destruição seriam dominadas por uma simetria metodológica em relação a o conhecimento inicial, a nosso ver desnecessária. Parece-nos apesar disso importante reter do grupo de obras em que os autores mantêm com o modelo uma relação apertada, marcada por uma certa *afectividade e posse*, a remissão para a narrativa em que os *personagens* criados tomam parte; o encontro com o discurso específico através da construção formal e considerar apenas marginalmente se a literalidade da representação é condição do significado e qualificativa da criação. O maravilhamento na *identificação com* deve ser sublinhado na medida em que confere longevidade ao encontro inicial, assegurando que esse personagem *se demora na casa do autor* replicando-se, no momento da produção, na espera e na confirmação, bem como no momento da partilha com o público que manifesta a sua compreensão. Não desqualifica o pensamento a semelhança que em alguns autores as formas mantêm com os elementos naturais desempenhando papéis narrativos ou simplesmente impondo a remissão para uma ausência. Ao mesmo tempo a dissemelhança oculta por vezes uma similitude de comportamento processual, onde a auto-nomeação para a pretensa gemação e cumplicidade com a matéria sofre a triagem inevitável da linguagem e se sujeita às suas

vicissitudes. No arco dessa proposta a satisfação técnica não deve ser subestimada, quer ao nível da verosimilhança quer da prestação virtuosa do material, ela significa do ponto de vista de cada autor a justeza do sintagma plástico bem como a intimidade, digamos a compreensão, mesmo que por via de um sucedâneo representativo, da realidade em observação contra o perigo da arbitrariedade ou da insignificância.

Outras produções colocando a tónica na reflexão acerca do fenómeno, no pensar a Natureza, propõem na obra uma articulação das gramáticas do ver e do tocar que claramente definem um simbolismo, mas onde não conseguimos fixar um significado literal; a simbologia do objecto é ganha pela abstracção relativamente à realidade e o seu carácter aberto concede-lhe a expressividade de um símbolo não-consumado mas pleno de significação emocional. A construção corpórea da ideia pressupõe a valorização de um conjunto de conteúdos nativos do próprio processo, vista em si própria como uma unidade, o objecto artístico resulta da conceptualização do gesto e do ritual veiculando a vida interior num sentido supra pessoal, para o qual a consciência da contingência física se completa no sentido relacional, atribuindo uma valorização perene aos elementos naturais que o ultrapassam perdurando na forma acolhedora do espírito. Não obstante a preexistência das formas, o sujeito confirma a sua existência na procura da singularidade daquela que constrói (Montmollin, Lautier & Meyer, p.104). Ao abdicar da representação, a cerâmica, como a música de modo paradigmático, remete para o todo a percepção do seu valor de forma significante (Clive Bell, cap. I, retomado por Susanne Langer) baseado num conhecimento por afinidade em vez de um outro veiculado pela literalidade da linguagem proposicional. O valor presencial da obra, lido na articulação dos sentidos goza da originalidade que faculta o contacto directo e a informação que disponibiliza preenche um entendimento emocional que a linguagem analítica não converte.

O argumento da presença emotiva da marca tornada símbolo, expressiva e porventura imponderada, persistente e demoradamente lida nos casos do vestígio e no fóssil, incorpora inequivocamente os valores performativos na cerâmica, atrás referidos, a propósito da manipulação da matéria-prima: uma intimidade com o encadeado dos actos que alteram o seu estado operando simultaneamente evoluções pessoais na atitude do ceramista; o prolongamento para além da tipologia textural conseguido na cozedura a lenha no valor centrípeto da acção performativa que não se confunde com o mediatismo da acção performativa centrífuga. Sobretudo na expressão presencial poder-se-á

compreender a ultrapassagem que a cerâmica faz da dicotomia clássica pintura – escultura, apropriando-se da modelação cromática como experiência material onde eventualmente a organização cristalina que preside à maior parte das cerâmicas se transforma noutra amorfa, complexificando o respectivo alfabeto e substituindo o volume colorido pela presença cromática tridimensional.

Por todo o nosso estudo passa um requisito de duração que só marginalmente é perceptível no valor de troca que o tempo tem socialmente. A duração apresenta-se-nos como um qualificativo da matéria na medida em que mais do que pontualmente, condiciona e cria leituras transversais. No caso das argilas basálticas é tipificada pelo contacto com o meio geotérmico alcalino (Celso Gomes, p.116) que acelera o processo, mas tal como no caso da mineralização fóssil exige-nos uma confrontação com o tempo geológico cumulado especificamente com a excepcionalidade – a decomposição é a regra geral dos organismos vivos à qual o fóssil escapa e sobre a qual assenta. A lentidão imposta pela secagem condicionada de *Construção da paisagem* (p. 261) e ocupando a condição central de progressão em *Percepção errada do céu* (p. 307) pede à barbotina resistência à tensão que o obstáculo cria e lhe marcará o recorte orográfico, que se deixe absorver pelo anterior depósito superficial criando a forma sedimentada. Todo o pensamento e acto cerâmicos são um exercício do devir que implica pensar a matéria na sua mudança contínua como heterogeneidade persistente (Anne Sauvignargues) entendida no fenómeno da duração. Não só a ideia, enquanto formulação em curso, como a matéria permanecem no trânsito do tempo adquirindo novas qualidades que as peças desenvolvem com a limitação casuística. A sua interpretação procura alargar ou completar em outras leitura, hesitando por vezes entre a referência extraordinária, pitoresca, e a necessidade de um entendimento abrangente; a forma concreta presa na materialidade é sempre redutora, metafórica e parabólica, resgatada pela interpretação à custa da ruptura com o próprio corpo da obra.

- AAV, Marianne (Intr.)– **Landscape as Memory 1990-1999** [Catálogo]. Helsinki: Museum of Art and Design 1999. ISBN: 0-9668132-1-9.
- ALLISON, Glenn – Wendy Walgate, Exuberance - **Ceramic Art and Perception**, 78, 2009. Sheridan (WY- USA): Ceramic Art. ISSN 1035-1841.
- D'ALMEIDA, António Vitorino – **Toda a música que eu conheço**, 2º vol. Lisboa: Oficina do Livro, 2008. ISBN 978-989-555-401-0.
- ALTMAN, I & LOW, S. M. (orgs.) – **Place Attachment, Human Behavior and Environment**. New York: Springer-Verlag, 1992. ISBN-10: 0306440717.
- AMSTERDAMSKY, Stefan - *in Enciclopédia Einaudi*, (trad. port.) vol.33, Lisboa: INCM, 1996. ISBN – 972-27-0691-8.
- ARMSTRONG, Kate - **Crisis and Repetition**. East Lansing: Michigan State University Press, 2001. ISBN: 0-87013-596-1.
- ARNHEIM, Rudolf – **Para uma psicologia da arte & Arte e entropia** (trad. port). Lisboa: Dinalivro, 1997. ISBN: 972-576-119-7.
- BACHELARD, Gaston - **A água e os sonhos ensaio sobre a imaginação da matéria**. [trad. bras.] São Paulo: Martins Fontes, 2000. ISBN 85-336-0234
- BACHELARD, Gaston – **A Poética do Espaço** [trad. bras. 5ª ed] São Paulo: Martins Fontes, 2000. ISBN 85-336-0234-0.
- BACHELARD, Gaston – **La psychanalyse du feu**. Paris: Gallimard, 1949 (ed. 1989). ISBN: 2-07-032325-0.
- BACHELARD, Gaston – **A Terra e os Devaneios do Repouso** [trad. bras.] São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BACHELARD, Gaston – **La terre et les rêveries de la volonté** (2ª ed.). Paris : Librairie José Corti, 2004. ISBN 978-2-7143-0823-8.
- BARATTA, Gino - Ritmo, *in Enciclopédia Einaudi*, vol.11, ed. port. Lisboa: INCM, 1987.
- BARBOSA, Pedro – **Metamorfoses do real – arte, imaginário e conhecimento estético**. Porto: Ed. Afrontamento, 1995. ISBN: 972-36-0377-2.
- BARRAU, Jacques – Fóssil, *in Enciclopédia Einaudi*, vol. 1, ed. port. Lisboa: INCM, 1984. ISBN 972-27-0080-4.
- BARTHES, Roland – **Elementos de Semiologia**. Lisboa: Edições 70, 1989.

- BENEVIDES, F. Fonseca – **O Fogo**. Lisboa: Typographia de Castro Irmão, 1869.
- BELL, Eugenie K. – A Site specific installation by Catherine Reid, **Pottery in Australia**, Vol.41,1. Erskineville: The Potter's Society of Australia. 2002.
- BERGSON, Henri – **Matière et mémoire**, 1939. Paris: PUF, 8^a ed. 2010, ISBN: 978-2-13-056870-4.
- Bíblia Sagrada**. Lisboa: Ed. Paulistas, 1978.
- BOBOS, Iuliu & GOMES, Celso - Present-day formation of clay minerals in the Furnas fumaroles, São Miguel Island, Azores *in* **1st Latin American Clay Conference**, Funchal, 2000, pp. 215-18.
- BOIS, Yve-Alain ; KRAUSS, Rosalind – **Formless, a user's guide** (trad. Ingl). New York: Zone Books, 1999. ISBN0-942299-44-2.
- BONNEFOY, Yves – Painting and places (trad. Ingl.) *in* STAMELMAN, Richard (org.) **The Lure and the Truth of Painting**. Chicago : The University of Chicago Press, 1995. ISBN : 0-226-06444-1.
- BORGES, Jorge Luís – **Obras Completas, 1975-1985**, vol. 3. Lisboa: Editorial Teorema, 2010. ISBN 978-972-695-3531.
- BOURDIEU, Pierre - **Les règles de l'art**. Paris: Seuil, 1998 ISBN: 9782020349758.
- BRANDÃO, Raul – **As Ilhas Desconhecidas, Notas e Paisagens**. Lisboa: Quetzal, 2011. ISBN: 978-972-564-939-8.
- BRIERLEY, Ben - Active Wadding *in* **The Log book**, 28, 2008. Scariff Co. Clare (R. Ireland): Coll Minogue & Robert Sanderson. ISSN 1470-1812.
- BURCKHARDT, Titus – **Alquimia**. Lisboa: D. Quixote, 1991. ISBN: 972-20-0850-1.
- BURNS, Khephra – Spirit of Africa: Musasama Sana – **American Ceramics**, vol.15, 3, 2010. New York: American Ceramics Publishing. ISSN 0278-9507.
- CASEY, Edward S. – How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time *in* FELD, Steven & BASSO, Keith (orgs.) – **Senses of Place**. Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press, 1996. ISBN 0-933452-95-0.
- CARLSON, Allen – **Aesthetics and the Environment, the Appreciation of Nature, Art and Architecture**. New York: Routledge, 2000. ISBN 0-415-30105-X.
- COLETTE, Garaud - **L'idée de nature dans l'art contemporain**. Paris: Flammarion, 1994. ISBN 2-08-011002-0.
- COSGROVE, Denis; DANIELS, Stephen (orgs.) – **The iconography of landscape, Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past**

- Environments.** New York: Cambridge University Press, 1989. ISBN-13: 9780521389150.
- CRANG, Mike; THRIFT, Nigel (orgs.) – **Thinking space.** London: Routledge, 2000. ISBN 0-415-16016-2.
- CRESSWELL, Tim - **Place: a short introduction.** Malden: Blackwell Publishing, 2004. ISBN 1-4051-0672-7.
- CURTIS, William – **Mental Landscapes.** Museum of Finnish Architecture [Catálogo]. Helsinki: Alvar Aalto Academy, 2000. ISBN 951-98530-1-4.
- DEAN, Tacita; MILLAR, Jeremy - **Place.** London: Thames & Hudson, 2005, ISBN 0-500-93007-4.
- DEWEY, John - **Art as Experience.** New York: Penguin Group, 2005. ISBN: 0-399-53197-1.
- DIDI-HUBERMAN, Georges - **La ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte.** Paris: Les Editions de Minuit , 2008. ISBN-10: 2707320366.
- DISSANAYAKE, Ellen – **Art and Intimacy - How the Arts Began.** Seattle: University of Washington Press, 2000. ISBN 0-295-97911-9.
- DOYLE Jeff – The secret life of bricks, **Pottery in Australia**, Vol.41,1. Erskineville: The Potter's Society of Australia. 2002.
- DUNN, Glen - ...the guts of it, a transcription of Neil Hoffmann's Working Fire bio in **The Log Book – International Wood-fired Ceramics Publication**, 40- 2009, pp.17-20. Co. Clare (Rep. Ireland): Coll Minogue & Robert Sanderson. ISSN 1470-1812.
- DUPUIS, Michel - À propos du sentiment biranien de l'existence. **Revue Philosophique de Louvain.** Vol.103, Issue: 1-2, Fév-Mai 2005, pp. 159-176. ISSN 0035-3841.
- DURING, Nesrin – The Unknown knowns – **Ceramic Review**, 239, Sept/Oct. 2009, London. ISSB 0144-1825.
- DVORKIN, L. I. e GALUSHKO, I. K. - **Glazes Based on Basalts.** UDC 666.295. [www.springerlink.com/index/x86376r400k4151h.pdf] consult. 02.09.2009.
- ECO, Umberto. **As formas do conteúdo.** São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ECO, Umberto – **O Signo.** Lisboa: Ed.Presença, 1985.
- ELKINS, James – **Artists with PhDs – on the new Doctoral Degree in Studio Art.** Washington: New Academia, 2009. ISBN 978-0-9818654-5-4.

- EMERSON, Ralph Waldo – **A Natureza**, trad. Port. Cascais: Sinais de Fogo. ISBN: 972-8541-23-6.
- ENGLAND, Ivan – Basalt glazes in **Pottery Quarterly**, vol. 8, nº 31, 1964. Ed. Murray Fieldhouse.
- ESHELMAN, Raoul - Performatism, or the End of Postmodernism, in **Anthropoetics** 6, no. 2, 2000, [<http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform.htm>].consult. 11.12.2011.
- FERNANDEZ Chiti, Jorge – **Qué es la Ceramología**. Buenos Aires: Ediciones Condorhuasi, 1992. ISBN 950-43-6823-9.
- FESSLER, Daniel M. T. - A Burning Desire: Steps Toward an Evolutionary Psychology of Fire Learning. In **Journal of Cognition and Culture**, Vol. 6, 3-4, 2006, pp. 429-451 Online ISSN: 1568-5373.
[<http://www.sscnet.ucla.edu/anthro/faculty/fessler/pubs/FesslerBurningDesireJC.pdf>] consult. 07.09.2010.
- FOCILLON, Henri – **A vida das formas** (tra. port). Lisboa: Edições 70, 2001. ISBN : 972-44-1061-7.
- GALUSHA, Emily; NORD, Marty Ann – **Clay Talks, Reflexions by American Master Ceramists**. Minneapolis: Nothern Clay Center, 2004. ISBN:1-932706-00-3.
- GEDEÃO, António – **Poemas Escolhidos** (9ª ed.). Lisboa: Edições João Sá da Costa, 2004. ISBN 972-923046-3.
- GOGARTY, Amy - Paul Scott's Confected Landscapes and Contemporary Vignettes, **Ceramics Art and Perception**, 75, 2009. Sheridan (WY- USA): Ceramic Art. ISSN 1035-1841.
- GOLDMAN, Alan – The Aesthetic Value of Representation in Painting. **Philosophy and Phenomenological Research**, 55 (2) 1995. Providence (RI-USA): International Phenomenological Society, Brown University. ISSN: 00318205.
[<http://www.jstor.org/stable/2108548>] consult. 13.03.2012.
- GOMES, Celso - **Argilas o que são e para que servem**. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1988.
- GOODMAN, Nelson - **Linguagens da Arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos** (trad. port.). Lisboa: Gradiva, 2006. ISBN: 978-989-616-108-8.
- GRANDE, John K. - **Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists**. Albany: State University of New York Press, 2004. ISBN-10: 0791461947.

- GRATTON, Livio – Matéria *in* **Enciclopédia Einaudi**, ed. port. vol. 9, Lisboa: INCM, 1986.
- GRISON, Laurent – **Les Stries du temps: l'artiste, le lieu et la mémoire – Collages**. Nîmes (Fr): Champ Social 2005. ISBN: 2913376533.
- HARRIS, Clement Antrobus, The Element of Repetition in Nature and the Arts. **The Musical Quarterly**, Vol. 17, No. 3 Jul., 1931. Oxford : Oxford University Press. Online ISSN 1741-8399.
- HARRISON, Charles & WOOD, Paul (org.) – **Art in Theory, 1815-1900, An Anthology of Changing Ideas**. Malden, USA: Blackwell Publishing, 1998. ISBN: 0-631-20066-5.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul (org.) – **Art in Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas**, 2nd ed. Malden, USA: Blackwell Publishing, 2003. ISBN: 0-631-22708-3.
- HIGBY, Wayne - An autobiographical critique. **Ceramics Art and Perception**, 28, 1997. Sydney. ISSN: 1035-1841.
- von HILDEBRAND, A. – **El problema de la forma en la obra de arte** (trad. Esp. Intr. PEREZ CARREÑO, Francisca). Madrid: Visor, 1988. ISBN: 84-7774-519-6.
- HOLANDA, Francisco de - **Da Pintura Antiga**. Lisboa: INCM, 1983.
- JAKOB, Michael – **Le paysage**. Fribourg: Infolio, 2008. ISBN: 978-2-88474-038-8
- JUNG, Carl C. - **Psychology and Alchemy** [trad. ing. 1953]. New Jersey: Princeton Univ. Press, 1993. ISBN-10: 0-691-01831-6.
- KAPLAN, S. - Affect and cognition in the context of home: the quest for intangibles, *in* **Population & Environment**, vol. 7, 2. Springer Netherlands, 1984. ISSN: 1573-7810 [on line] <http://www.springerlink.com/content/16972r71171280j5/>
- KEMAL, Salim; Gaskell, Ivan (ed.) - **Landscape, Natural Beauty and the Arts**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. ISBN: 0521558549.
- LANE, Peter – **Ceramic Form**. London: A&C Black, 1990. ISBN: 0-7136-4890-2.
- LASSAGNE, François - Ainsi Crée la Nature, in **Science et Vie**, Fev. 2011, n°1121. Paris : Mondadori France. ISSN : 0036-8369.
- LEÃO, Paula Ponce de – Para uma fenomenologia da identidade pessoal *in* **Análise Psicológica**, 2006, 3 (XXIV): 279-287.
[www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/aps/v24n3/v24n3a02.pdf] consult.23.09.10.
- LÉVI-STRAUSS, Claude - **Mito e Significado**. Lisboa: Edições 70, 1981.
- LÉVI-STRAUSS, Claude - **A Oleira Ciumenta**. Lisboa: Edições 70, 1987.

- LEROI-GOURHAN, André – **Evolução e Técnicas, I - O Homem e a Matéria**.
Lisboa: Edições 70, 1984.
- LEROI-GOURHAN, André - **O gesto e a palavra, 2- Memória e Ritmos** (trad. Port.).
Lisboa: Edições 70, 1987.
- LIPPARD, Lucy – **Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972**. Berkeley: University of California Press, 1997. ISBN-10: 0520210131
- MANSFIELD, Janet – **Ceramics in the Environment**. London: A&C Black, 2005.
ISBN: 9780713668513.
- MARTINEZ Manent, Maria [et al] – Aplicación de basaltos en la obtención de esmaltes cerámicos, in **Ciencia y Tecnología de los materiales cerámicos y Vítreos: España'89 / Sociedad Española de Cerámica y Vidrio**. Castellon : Faenza Editrice Ibérica, cop. 1990. ISBN 84-87683-00-2.
- MATOVIC, Branko; BOSKOVIC, Snezana e LOGAR, Mihovil - **Preparation of basalt-based glass ceramics**. UDC 666.11–033.4:552.323:666.11.01
[www.doiserbia.nb.rs/ft.aspx?id=0352-51390306505M] consult. 22.09.2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice – **Phénoménologie de la perception**, 1945. Paris: Gallimard, 2009. ISBN 978-2-07-029337-7.
- MICHELI, Gianni – Natureza, **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, vol.18, 1990.
- MOERAN, Brian - **Folk Art Potters of Japan: Beyond an Anthropology of Aesthetics**. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997. ISBN-10: 0824820223.
- MONTMOLLIN, Daniel de; LAUTIER, Marie-Hélène; MEYER, Jean-Claude – **Eloge de l'Empreinte**. Vendin-le-Vieil: Ed. Revue de la Céramique et du Verre, 1993. ISBN: 2-908988-05-4.
- PANISELLO, Joan - Obra 1975-2006. Museo Nacional de Ceramica y Artes Suntuarias González Martí. Valencia, 2008. ISBN: 978-84-612-1235-4.
- PARSONS, Glenn – Freedom and objectivity in the aesthetic appreciation of Nature. **British Journal of Aesthetics** 2006, vol.46-1. Oxford: Oxford Univ. Press. ISSN 0007-0904.
- PASSERON, René – Poïétique et nature in **Recherches Poïétiques**, Tome II. Paris: Klincksieck, 1976. ISBN 2-252-01789-9.
- PILVEN, Peter – **Ceramics Art and Perception**, 68, 2007. Sheridan (WY- USA): Ceramic Art. ISSN 1035-1841.

- PROSHANSKY, H. M.; FABIAN A. K. & KAMINOFF R. – Physical world socialisation of the self, *in Journal of Environmental Psychology*, 3: pp. 57-83, 1983. ISSN: 0272-4944.
- RALSTON, Holmes – Aesthetic Experience in Forests. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism** 56:2, Spring, pp 157 ss, 1998. ISSN: 0021-8529.
- RIBEIRO, Anna Christina; Intending to repeat: a definition of poetry, in **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, vol. 65, 2, 2007. Malden, EUA: Blackwell Publishing. ISSN: 00218529.
- REICHERT, Elizabeth - John Byrd, Indeterminate Histories. **Ceramic Art and Perception**, 67, 2007. Sydney: Ceramic Art and Perception. ISSN: 1035-1841.
- SAITO, Yuriko – The Aesthetics of Unscenic Nature. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism** 56:2 Spring, pp 101-110, 1998. ISSN: 0021-8529
- SANTOS, Boaventura de Sousa - **Um discurso sobre as ciências**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2005.
[http://www.uneb.br/praticaspedagogicasinovadoras/files/2011/04/BOAVENTURA_-_Um_discurso_sobre_as_ciencias_sociais.pdf] consult. 29.04.2011.
- SANTOS, José Lima – A crise do ambiente e o futuro da agricultura, *in* SOROMENHO-MARQUES, Viriato (Coord.) – **O Ambiente na Encruzilhada**. Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2010. ISBN 978-989-680-013-0.
- SCHJELDAHL, Peter (Introdução) - **Shards: Garth Clark on Ceramic Art** Publisher: Ceramic Arts Foundation. 2003. ISBN: 0972509712.
- SCHWARTZ, Judith S. – **Confrontational Ceramics**. London: A & C Black, 2008. ISBN: 978-0-8122-4139-6.
- SEGURADO, Dominique; MERCEDES, Anne - **Wall Pieces**. London: A & C Black, 2009. ISBN: 978-1-408-10407-1.
- SHORT, John Rennie - **Global dimensions : space, place and the contemporary world**. London: Reaktion Books, 2001. ISBN 1-86189-102-4.
- SILVA, J.; GOMES, C. e ROCHA, F. – Portuguese Clays used in Geomedicine: study of they relevant properties, *in* Domínguez, E.; Mas, G. e Cravero F. (orgs.) – **A clay odyssey**, 2001, Vol. 1. Amsterdam: Elsevier Science, 2003. ISBN-10: 0444509453.
- SIME, J. D. - Creating places or designing spaces? *in Journal of Environmental Psychology*, 6(4), 1986. Elsevier B.V. ISSN: 0272-4944.

- SOCZKA, Luis (Org.) – **Contextos Humanos e Psicologia Ambiental**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005. ISBN 972-31-1122-5.
- SPELLER, Gerda M. – A importância da Vinculação aos Lugares. *In* SOCZKA, Luis (Org.) – **Contextos Humanos e Psicologia Ambiental**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005. ISBN 972-31-1122-5. p.133-167.
- SPIRN, Anne Whiston – **The Language of Landscape**. New Haven, London: Yale University Press. 1998. ISBN: 0-300-08294-0.
- SUTHERLAND, Brian – **Glazes from Natural Sources**. London: A&C Black. ISBN 0-7136-4755-8.
- TAVARES, Maria Andresen de Sousa - **Poesia e pensamento : Wallace Stevens, Francis Ponge, João Cabral de Melo Neto**. Lisboa : Caminho, 2001. ISBN 972-21-1420-4.
- TOWNSEND, Dabney - **Introdução à estética**. Lisboa : Edições 70. ISBN 972-44-1113-3.
- TUAN, Yi-Fu – **Space and Place: the Perspective of Experience**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977. ISBN: 978-0-8166-3877-2.
- UJLAKI, Peter – Kumano Kurouemon, a clan of one – the Bear revisited *in* **Ceramics Art and Perception**, 2004, 58, Sydney: Ceramic Art and Perception. ISSN: 1035-1841.
- VIATTE, Germain (préface); THIBAUDAT, J-P ; L'ÉPINE, Arnauld – **8 artiste & la terre**. La Rochegiron, Banon : Editions Argile, 2009. ISBN: 2-909758-25-7.
- WAAL, Edmund de - **20th Century Ceramics**. London:Thames & Hudson, 2003. ISBN 0-500-20371-7.
- WALTON, Kendall L. - **Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts**. Cambridge (Ma. USA): Harvard University Press, 1993. ISBN-10: 0674576039.
- WHITFIELD, Sara – **Lucio Fontana**. Los Angeles: Univ. California Press, 1999. ISBN: 0520226224.

Notas pessoais 1

Voltei à ilha Terceira numa viagem familiar de verão em 2005, para partilhar uma ligação e o prazer de um lugar que também foi meu há 30 anos, ansioso por provar a razoabilidade do meu afecto; por confirmar se dessa intimidade passada permanecera um resto de identificação com o que julgamos saber do outro.

Mesmo na amenidade do verão, o lado norte é sempre mais ventoso e tem no mar um azul mais frio. Agita-se permanentemente na resolução profunda da justificação de todas as incertezas, de cada salto de vento alimenta-se uma dúvida e uma remissão intimamente inconclusiva.

Da Caldeira das Lajes, até à Fajãzinha das Quatro Ribeiras lembrava-me como de um lugar secundário, fora das zonas balneares, onde quase ninguém ouve ou toca a fronteira entre a ilha e o oceano. Um lugar onde a pedra (e a terra) se manifesta em voz alta mas sempre discreta, ora emparedada em falésia, ora espalhada de diversos tamanhos, onde a erosão declina o basalto em cinzentos mais azuis ou vermelhos em vez de o adoçar, multiplicados pela hora do dia e a luz do céu. Quando se procura e quer sentir, quando se foge e de longe reconstruímos, o vocabulário e o que dizemos traz sempre abrangências, contaminações, indefinição dos limites, porque ainda que a sua percepção seja objectiva e física, serve sempre de instrumento de apresentação de nós próprios, havendo permanentemente na remissão uma traição em potência. Essa natureza de *ser pedra* assinala uma referência prévia, uma instância fundadora – não aquela, que na história geológica é ontem - em cuja entidade primordial ancoramos e nos dá um contributo para construir uma ideia de Natureza. A aptidão da pedra àquele lugar e na construção da ideia decorre da sua aparente imutabilidade física, da sua massa, do seu contributo perceptível para a construção da terra, da sua segurança à percepção intuitiva.

Q.A., Janeiro 2005

Notas pessoais 2

De todos os barquinhos de casca de pinheiro que atirei a lagos ou à beira-praia, nenhum tinha a motricidade autónoma nem encontrou corrente que o levasse para longe, para um lugar de que eu não soubesse, teimando em regressar à margem, para minha desilusão. Só os que larguei na valeta da chuva, guardando o tempo que levavam a percorrer os cem metros até à sarjeta chegaram a outro lugar. Uma jangada não é como um barco, uma jangada é uma falta de jeito, uma inaptidão, feita de desejo e de teimosia, pertence à água que a suporta e leva-nos onde temos que ir – de qualquer maneira. A jangada é uma condição para pisar o lago – fazem-no os pássaros, as folhas soltas das árvores e cada olhar que se lhe entrega.

Q.A., Janeiro 2009

Notas pessoais 3

Lentamente, ao passo da mula atrelada, virávamos à direita abandonando a estrada de areia e subíamos um pequeno cabeço de saibro vermelho, marcado por um sobreiro que parecia cada vez mais no meio do caminho e meia dúzia de oliveiras da courela que da esquerda terminava num valado. Juntavam-se o sobreiro, as oliveiras e o cabeço de saibro e barro, onde a água se retinha mais tempo, para fazer quase um túnel de sombra fresca, excepcional na charneca, que os tojos apertavam anualmente e onde cheirava diferente do resto do caminho.

Q.A., Abril 2009

Alexandre Herculano,
Fragmentos, VII

Eu já vi n'uma ilha arremessada
Ás solidões do mar, entre os dous mundos,
Vestígios de volcões que hão sido extinctos
Em não-sabidos seculos. Scintillam,
Aqui e alli, nos areientos plainos,
Onde espinhosas sarças só vegetam,
Restos informes de metaes fundidos
Pelas chammass do abysmo, entre affumadas
Pedras que em parte amarellece o enxofre,
Que a lava em rios dispersou, deixando
Só delle a côr em lascas arrancadas
Das entranhas dos montes penhascosos.
A natureza é morta em todo o espaço
Que ella correu, no dia em que, rugindo,
Da cratera fervente, á voz do Eterno,
Desceu ao mar turbado, e elle, escumando,
A engoliu e passou, qual sumiria
De soçobrada nau celeuma inutil.(...)

in *Tristezas do Desterro*, 1838

[<http://www.gutenberg.org/cache/epub/25925/pg25925.txt>] consult. 02.09.2012.

Arrábida

(...) IX

Oh, que viesse o que não crê, comigo,
À vicejante Arrábida de noite,
E se assentasse aqui sobre estas fragas,
Escutando o sussurro incerto e triste
Das movediças ramas, que povoa
De saudade e de amor nocturna brisa;
Que visse a Lua, o espaço opresso de astros,
E ouvisse o mar soando: ele chorara,
Qual eu chorei, as lágrimas do gozo,
E, adorando o Senhor, detestaria
De uma ciência vã seu vão orgulho.

(...) XI

Belo ermo!, Eu hei-de amar-te enquanto esta alma
Aspirando o futuro além da vida
E um hálito dos Céus, gemer atada
À coluna do exílio a que se chama
em língua vil e mentirosa o mundo. (...)

A harpa do crente, 1838

[web.portoeditora.pt/bdigital/pdf/NTSITE99_AHarpaCrente.pdf] consult. 09.03.2011.

Alberto Caeiro

(XXXIX - O mistério das coisas, onde está ele?)

O mistério das coisas, onde está ele
Onde está ele que não aparece
Pelo menos a mostrar-nos que é mistério?
Que sabe o rio e que sabe a árvore?
E eu, que não sou mais do que eles, que sei disso?
Sempre que olho para as coisas e penso no que os homens pensam delas,
Rio como um regato que soa fresco numa pedra.
Porque o único sentido oculto das coisas
É elas não terem sentido oculto nenhum,
É mais estranho do que todas as estranhezas
E do que os sonhos de todos os poetas
E os pensamentos de todos os filósofos,
Que as coisas sejam realmente o que parecem ser
E não haja nada que compreender.
Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos: -
As coisas não têm significação: têm existência.
As coisas são o único sentido oculto das coisas.

in "O Guardador de Rebanhos ", In Poesia. Lisboa: Assírio & Alvim, ed. Fernando Cabral Martins, Richard Zenith, 2001.

Sebastião da Gama:

A voz do poeta – Da poesia e do Diário

(...) A poesia é, assim, a voz pura, sem mácula, consubstanciada na luz que jorra sobre a paisagem, mistura de paleta que permite a claridade sobre os verdes da serra. Ao poeta está reservado o dom de poder aceder a essa luminosidade totalizante, que dará cor e tons à tela da Natureza, através da palavra.

Com tais preceitos, ao poeta resta ser dialogante, ora com Deus, ora com o mar, ora com a água, ora com a serra, ora com a morte, sendo que ele transporta em si o poder do acolhimento, a vida feita sinestesia, numa conjugação de cores, de cheiros, de sons, de sentidos, de instantes.

Mas o poeta é ansioso, num desejo de toda a Natureza abarcar ou receber, num quase medo de que a voz, ou a poesia, lhe falem, como fica sugerido no poema “Céu”:

*Tenho uma sede imensa,
mas não é de água...*

*Tenho uma sede imensa de beber
os soluços do Sol quando declina,
as carícias azuis do Luar de Agosto,
os tons rosa da tarde que se fina...*

É que eu seria poeta se os bebesse...

Esta vontade de ter tudo para ser tudo, de encontrar a alma do Poeta (com P maiúsculo, como Sebastião da Gama muitas vezes fez questão de escrever), só se compreenderá num eu maravilhado com a catedral do mundo, em que a Natureza se santifica e se ergue em templo, em que o universo revela a sua religiosidade arquitectural” (...)

João Reis Ribeiro, Coordenação/ Introdução

Obras completas de Sebastião da Gama, Vol. 1 – Diário, p. 16. Barcarena: Editorial Presença, 2009.

António Gedeão
Flor de Baunilha

*Hoje, os olhos fundos do meu pensamento são negros como o alcatrão,
e o morno palpar da sua carne um malicioso levedar de canela.
Neste momento, enquanto alguns milhões de homens fossam na conquista do seu pão,
estou eu pensando nela.*

*É uma espécie de orquídea sarmentosa,
um récipe de mel, de resinas e hormonas,
vaso de sílex, boceta especiosa,
cântaro de água, taleigo de azeitonas.*

*Quando ergue as pálpebras é como se de repente o galo do campanário cantasse,
é como se o vento arrebatasse o muro e libertasse a paisagem cativa.
Seus grandes imensos olhos redondos, botões de obsidiana à flor da face,
firmam-se-me, ofegantes e estáticos, como sardões em expectativa.*

*Na noite cerrada dos seus cabelos acasalam-se os pirilampos,
e os sapos dedilham os sistros, assolapados nos lameiros.
No côncavo das minhas mãos, vaza e molda o silêncio nocturno dos campos,
e a sua cabeça no meu ombro é barco escondido entre os salgueiros.*

*Sua carne cheirosa, fofa e tépida como a terra estrumada,
aceita na intimidade dos poros, a semente brunida que acordará em pão.*

*Ah! É verdade! O pão!
Os homens que não têm pão!
A mulheres os homens que não têm pão!
Os filhos dos homens que não têm pão!*

Baixa as pálpebras, flor de baunilha.

de *Máquina de Fogo*, 1961, in *Poemas Escolhidos*, p. 52. Lisboa: Ed. João Sá da Costa, 2004.

Poema do Coração

*Eu queria que o Amor estivesse realmente no coração,
e também a Bondade,
e a Sinceridade,
e tudo, e tudo o mais, tudo estivesse realmente no coração*

*Então poderia dizer-vos:
"Meus amados irmãos,
falo-vos do coração",
ou então:
"com o coração nas mãos."*

*Mas o meu coração é como o dos compêndios.
Tem duas válvulas (a tricúspida e a mitral)
e os seus compartimentos (duas aurículas e dois ventrículos).
O sangue ao circular contrai-os e distende-os
Segundo a obrigação da lei dos movimentos*

*Por vezes acontece
ver-se um homem, sem querer , com os lábios apertados,
e uma lâmina baça e agreste, que endurece
a luz dos olhos em bisel cortados.*

*Parece então que o coração estremece.
Mas não.
Sabe-se, e muito bem, com fundamento prático,
que esse vento que sopra e que ateia os incêndios,
é coisa do simpático.
Vem tudo nos compêndios.*

*Então meninos!
Vamos à lição!
Em quantas partes se divide o coração?*

de Linhas de Força, 1967, in Poemas Escolhidos, p. 58. Lisboa: Ed. João Sá da Costa, 2004

Sophia de Mello Breyner Andresen

Quando

*Quando o meu corpo apodrecer e eu for morta
Continuará o jardim, o céu e o mar
E como hoje igualmente hão-de bailar
As quatro estações à minha porta
Outros em Abril passarão no pomar
Em que eu tantas vezes passei
Haverá longos poentes sobre o mar
Outros amarão as coisas que eu ameí*

*Será o mesmo brilho a mesma festa
Será o mesmo jardim à minha porta
E os cabelos doirados da floresta
Como se eu não estivesse morta.*

in Dia do Mar. Lisboa: Ática, 1947.

Claudi Casanovas,
Pedres Blanques

*Recurrent els Pirineus
trobaràs
rars pedres blanques
obertes
esberlades.*

*Fan camí,
d'un mar
a l'altre.*

*Camí
dissolt
en la puresa dels cims
en el rigor del gel
i la duresa del granit.*

*Pedres blanques,
traus, finestra i ferida.*

*Lletres per una primera paraula,
mai no dita, mai no oïda,
en tot
escrita.*

*Percorrendo os Pirinéus
encontrarás
raras pedras brancas
abertas
esburacadas.*

*Fazem o caminho
de um mar
ao outro.*

*Caminho
dissolvido
na pureza dos picos
no rigor do gelo
e na dureza do granito.*

*Pedras brancas,
buraco, janela e ferida.*

*Letras de uma primeira palavra,
nunca dita, nunca ouvida,
em tudo escrita.*

Galerie Besson, Londres, Outubro 2003.

[<http://www.galeriebesson.co.uk/claudi2exhib2.html>] consult. 08.02.2011. Trad. livre.

Dominique Legros

Présence de la nature, nature de la présence

Recueillir des « petits fragments de nature » d'origine animale, végétale ou minérale est une activité familière, ces petits témoignages encombrant peut-être encore nos étagères et remplissent nos boîtes à secrets. Cette collection de petits objets aux milles textures : coquillages, morceaux de bois, galets polis par l'océan, structures diverses, feuilles, fossiles, débris d'insectes... exprime une énergie de vie qui touche intimement notre sensibilité. Le premier regard porté sur ces objets est libre de toute approche conceptuelle, l'on perçoit directement sans le découpage méthodique de l'intellect qui évalue, compare, et classe les perceptions; il est sans référence à la mémoire, au connu. Puis l'agitation de notre activité mentale recouvre et dissimule souvent l'émotion et le «ressenti» initial pour ne laisser place qu'au seul discours, au commentaire. Le silence intérieur et l'attention portée dans la relation sujet-objet rendent perceptibles ces énergies qui semblent émaner des objets, en phase avec notre être intérieur.

Cette relation fusionnelle intime, contemplative, sans référence au passé, neuve à chaque instant, est d'une grande beauté. Les jeunes enfants et les enfants que nous sommes encore parfois vivent naturellement dans cette conscience et cette relation directe aux objets et aux autres, «d'inconscient à inconscient», merveilleux langage de perceptions éphémères et insaisissables.

De tout temps les diverses activités artistiques semblent nous impliquer concrètement dans la recherche de cette conscience de nous-même, oubliée, sousjacente, comme une nostalgie à soi-même.

Par les jeux de la terre, du feu, de l'eau et de l'air, je réalise des objets céramiques qui conjuguent le végétal, l'animal et le minéral. Ces formes insolites invitent l'observateur à poser un regard neuf, silencieux, non conceptuel débarrassé du souvenir et des références au passé.

Ainsi l'ondulation du vent et de l'eau visible sur les plages et la terre craquelée sur le sol peuvent être « fossilisés » en stèles rocheuses, les délicates et fragiles structures végétales et animales, l'eau elle-même, sont minéralisées, hors du temps.

[<http://dominique-legros.fr/category/Generalites>] consult. 08.09.2010.



Eva Jospin, *Petite Forêt 7*, 2011. Cartão, cola, caixa em carvalho, 40 x 35,5 x 12 cm Galerie Pièce Unique, Paris.

Frédéric Bonnet

« Ce qui m'intéressait, c'est à la fois la représentation des forêts, ce matériau, et tout ce que cela implique dans le processus de réalisation de l'œuvre.(...) Une forêt, on l'imagine pérenne, or des œuvres auront finalement une durée de vie relativement limitée. (...) Ma première forêt est un peu plus plate(...) et j'avais envie d'approcher la représentation de la nature qu'on trouve en arrière-plan dans la peinture ou la tapisserie.(...) je souhaitais donc me situer à la lisière de cette représentation un peu fantasmée de la nature, mais en même temps approcher la sensation physique de sa présence, car dans chaque chose 'fabriquée', construite, il demeure tout de même une forme de référence à la nature réelle.

Dans les autres pièces, je me suis éloignée de l'idée de représentation dans la peinture pour inventer une nature qui n'existe pas davantage, car je ne regard pas les plantes avec précision. Ce qui m'intéresse, en revanche, c'est l'accumulation de détails»

Paroles d'artiste : Eva Jospin. Paris: *Le Journal des Arts*, 345, 15 a 28 Abril 2011.
ISSN : 1245-1495, p.15.

Arne Naess

An Example of a Place: Tvergastein

The Global Place-Corrosive Process

When the majority of people lived on the land, with little mobility, it was natural to feel at home at certain places. One stayed at home, left home, went home - but home was not a building. The advertising of "homes" for sale is not an offer of a home in the connotation relevant to our analysis. Home was where one belonged. It was "part of oneself," that is, it delimited an ecological self, rich in internal relations to what is now called environment. Humanity today suffers from a place-corrosive process.

Urbanization, centralization, increased mobility (although nomads have proved that not all sorts of moving around destroy the relation of belonging somewhere), dependence on goods and technologies from where one does not belong, increase of structural complication of life - all these factors weaken or disrupt the steady belongingness to a place, or even hinder its formation. There seems no place for PLACE anymore.

Nevertheless, the loss of place is felt, the longing persists, and this emphasizes the need to articulate what it means to belong to a place. Doing so strengthens the movement toward the development of a sense of place to reinvigorate the internal relation of the self to the environment. This movement is of prime importance for the motivation to partake in the deep ecology movement. Most supporters of the movement are people who are intimately acquainted with urbanization; it actually facilitates their capacity to think globally. People who are completely absorbed in the land have no need for high levels of abstraction and articulation, nor do they have the training to make their implicit global attitudes a basis for action.

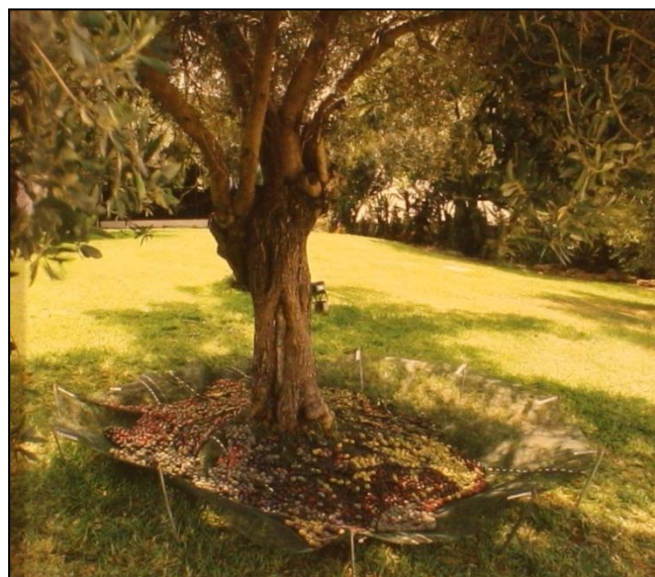
The implicit global attitude does, sometimes, show itself in action. In the 1950s, when people in Norway were asked to contribute money to help fisheries in the south of India, the nonurbanized, relatively poor people in extreme arctic Norway contributed the most. Of course, what is of most importance to these nonurban people is their homestead. It is clear that only the destruction of fisheries through overkill, and the destruction of local and provincial markets, would make them consider leaving their home-stead, their hjemsted (home-place).

(...) *Not many people are in a position, or would have the inclination, to identify with a place like Tvergastein. However, the development of a place for a person to feel at home, and to belong, shows exceptionally clearly some of the forces at work in the establishment of a place (or perhaps I should say establishment of a place as a Place).*

in The Selected Works of Arne Naess: Volumes 1-10. Dordrecht (NL): Springer; 2005. p. 339/40



Giuseppe Penone, *Struttura del tempo*, 1992. Madeira e pasta vermelha, 69.9 x 353 x 73.7cm.



Shelli Harari e Eli Luri,
Beautiful Crop 2, 2002.
The 2nd. Biennale for Israeli Ceramics.

John Stephenson
(Artist's Statement)

"Aboard the relatively small boat, the rain was stinging our faces. I was riding the crest of a mighty wave as a new appreciation for the form was swelling within me. This watery, life-threatening experience in the surf challenged me to express the waveform in my medium of fired clay.

But how could I express this? First I tried writing down words in a paragraph to express my experience. The result of a word description was not very satisfying to me. As a form the wave has a churning feeling. It has an unseen undertow. If we are physically in the water, we feel the water expressing itself around us. But the wave is a part of a body of water much larger than itself. It is constantly moving and reforming itself in response to experienced forces from ocean and shore. The challenge of expressing a wave in three-dimensions loomed even larger.

As an artist I made compromises for my medium such as working in smaller scale and to accept static, unmoving form. I appreciated the relationships between the form of the ocean wave and the "Twisted Earthscape" forms I worked with previously. I wanted to work the concept of a wavescape in a similar way. That is to approach the form from a center axle building outward from the middle to the extremities. As I formed my clay wave I suddenly realized that this clay wave was what might be considered yet another state of water. The clay was moving in a plastic manner because each clay particle was surrounded by water. Each flat clay platelet slides on top of each other. The plastic clay I had formed was actually a mass of water and clay. Paradoxically the water and clay wave had to experience evaporating all of its water in drying and more water chemically in the firing of the kiln.

I had a new understanding of water and ocean as what emerged from the kiln was more like a "wave skeleton" or perhaps a "wave fossil." Clearly a sailor must understand water in its various forms of rain clouds and ocean waves. With understanding he may employ both as his own personal tools. Out of a new respect I have entitled this new series of wave works "Mariner's Tool."

[http://www.stephensonceramics.com/john_statement.html] consult. 03.04.2009.

Robert Turner

Natural Occurrences

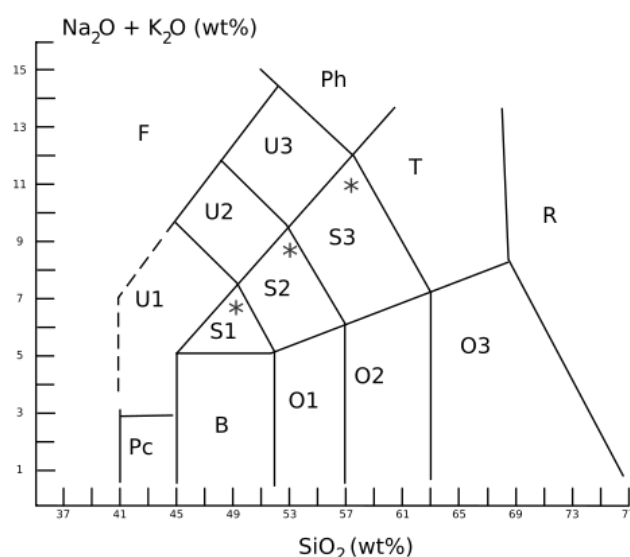
“Over thousands of years these great canyons (Canyon de Chelly, Arizona) weathered until the walls became very soft looking, almost like clay, with what I call Indian tears streaming down (they’re black lines, probably manganese and a bit iron). I call them that because nearby is a ledge where Navajos were massacred in the late 19th century. So what you see carries that burden, that weight of reference in your mind. I saw a kind of sadness in that wall, which became for me a wall of tears.”

in Clay Talks, Reflection by American Master Ceramists, p. 110.

Queda de um canto de pássaro - alguns dados da investigação técnica desenvolvida para o conjunto de peças expostas.

Em todos os ensaios foi utilizado sempre o mesmo basalto, da Ribeira Grande (S. Miguel - Açores), adquirido na granulometria comercial de brita e posteriormente moído. A escolha justifica-se no compromisso ideológico (vd. Cap. 1), e pela necessidade de encontrar uma matéria livre de contaminações por fracturação natural, cuja exploração disponibilizasse uma granulometria tão baixa quanto possível, a fim de reduzir, na medida do possível, moagens no processo a jusante. Foi mantida pela qualidade provada do material.

Com alguma surpresa a amostra veio a revelar-se de valor acrescido, quando a análise da composição química da amostra, cedida pelo Departamento de Geociências da Universidade dos Açores (Sample-P89 na respectiva referência), veio revelar uma rocha que embora no sentido lato (s.l.) se possa chamar basalto, é quimicamente mais evoluída (um pouco mais rica em sílica) tomando neste caso a classificação de Latito. A sua composição e aptidão específica que podemos comparar com a de outras rochas eruptivas no quadro seguinte, referidos por outros autores em estudos monográficos, veio apontar diferentes tipologias de utilização¹.



¹ DVORKIN, L. I. e GALUSHKO, I. K. - *Glazes Based on Basalts*. MATOVIC, Branko; BOSKOVIC, Snezana e LOGAR, Mihovil - *Preparation of basalt-based glass ceramics*. MARTINEZ Manent, Maria [et al] - *Aplicación de basaltos en la obtención de esmaltes cerámicos*

No diagrama considera-se o teor ponderal (%) do total dos óxidos de sódio e potássio (totais alcalinos: $\text{Na}_2\text{O} + \text{K}_2\text{O}$) comparado com o teor ponderal (%) de sílica (SiO_2). Na nomenclatura de Le Maitre et al. (2002) o Basalto ocupa B enquanto o Latito ocupa S3². Para a compreensão do desempenho desta matéria-prima é importante verificar os níveis de outros óxidos: Cálcio (CaO), Magnésio (MgO) e Titânio (TiO_2), cujo compromisso eutético favorece a fusão, bem como a presença de alumina (Al_2O_3) que explicará o notável nível de coesão entre o vidrado e o suporte apenas com a adição mínima de argila (+ alumina) feita com o propósito de melhorar a suspensão e respectiva trabalhabilidade.

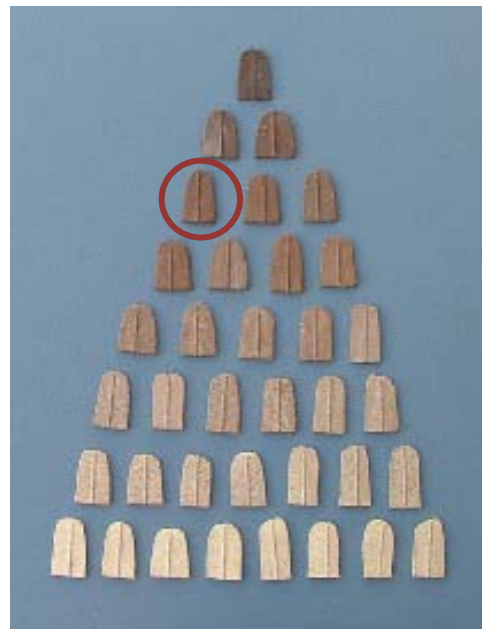
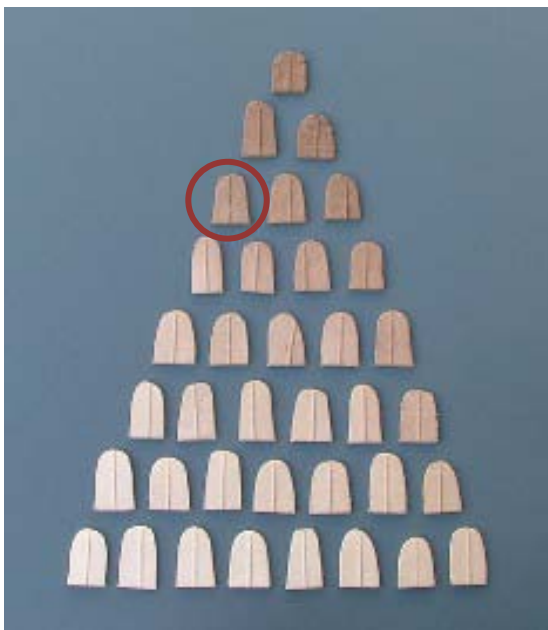
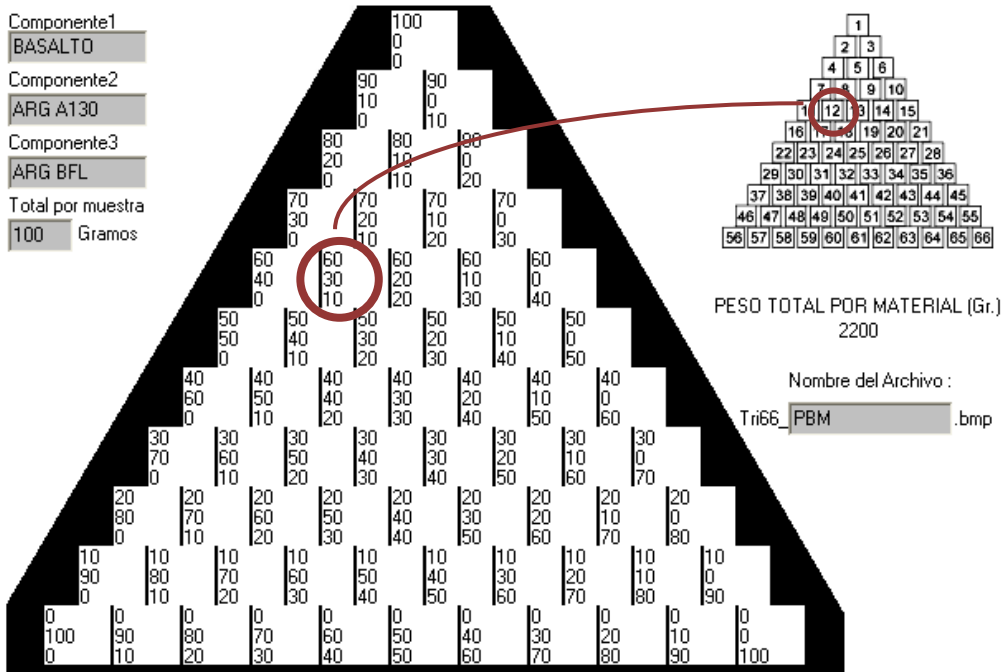
Composição	Sample-P89	Collett	Vrelo Kopaonik	Rovensk	Digitalfire	Ivan England
SiO_2	57,05	40 a 50	49,33	49,7	48,6	49,06
Al_2O_3	17,70	12 a 20	16,13	14,25	14,1	15,7
Fe_2O_3	0,93	6 a 12	3,81	3,75	11,2	5,38
FeO	4,72		2,68	11,15		6,37
MnO	0,12		0,14		0,1	0,31
MgO	2,21	2 a 10	6,48	5,50	10,3	6,17
CaO	4,80	6 a 9	8,87	10,25	7,9	8,95
Na_2O	4,85	2 a 4	3,30		2,4	3,17
K_2O	5,49	0 a 5	2,70	3,00	0,6	1,51
TiO_2	1,78		1,94	2,30	1,6	1,36
P_2O_5	0,36				0,3	0,45

A exploração dos materiais e composição das pastas foi primeiro feito de modo casuístico, de acordo com princípios gerais para a composição de pastas (vg. Daniel Rothes, p22 ss; EKWC, *The ceramic process*, p. 273 ss.) usando componentes sem ficha técnica provenientes do mercado de retalho. Os resultados animadores combinados com a previsível vantagem de simplificar a composição das pastas e uma sistematização mais abrangente do método, levaram-nos à redução dos componentes a três (caulino, argila gorda e basalto) e ao ensaio composto sistemático, recorrendo ao Caltcp³. Nestes ensaios prescindimos das composições periféricas, que tipologicamente apenas combinam duas variantes, e posteriormente escolhemos uma composição em cada, conforme assinalado nos respectivos diagramas, cozida a 1100°C e 1200°C cada - perfazendo quatro amostras.

² [http://pt.wikipedia.org/wiki/Diagrama_TAS] consult. 07.01.2012.

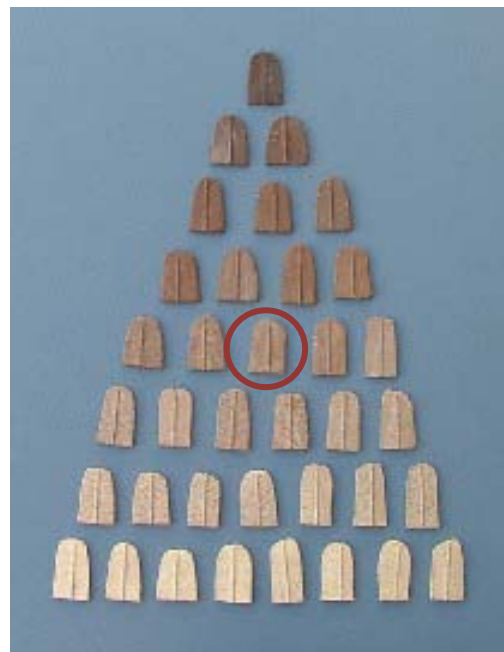
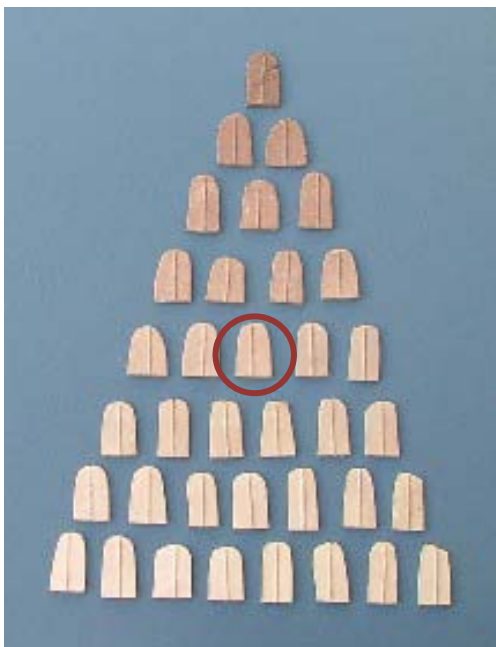
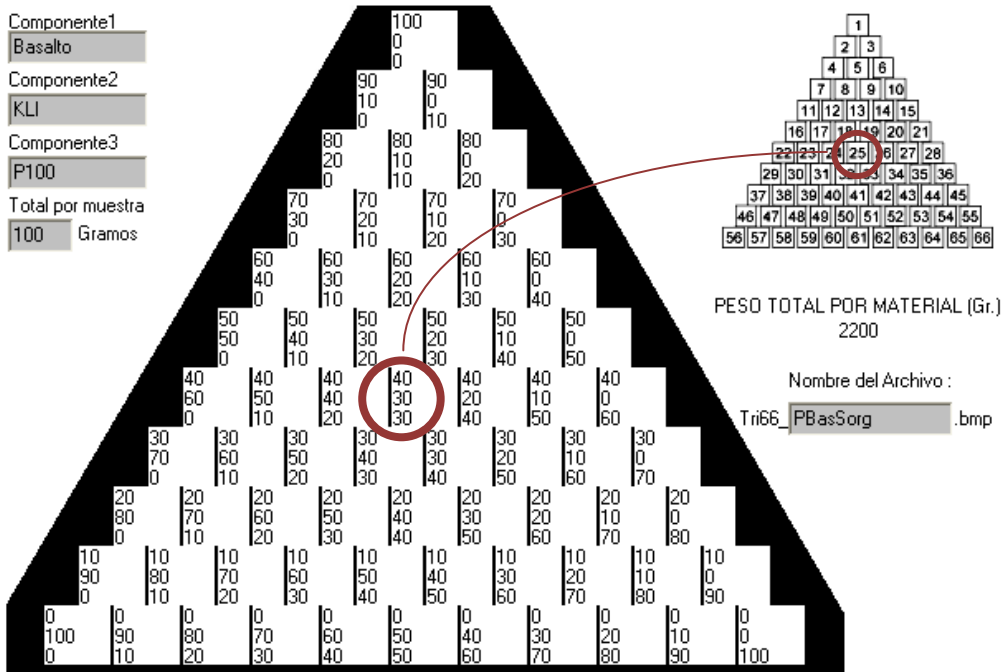
³ Software livre de Daniel Solowiej [<http://www.ceramicart.com.ar/caltcp.html>]

Caltop Triaxial de 66 muestras al 10%



Pastas PBM, entre elas PBM12, ensaiadas a 1100 e 1200°C respectivamente.

Caltop Triaxial de 66 muestras al 10%



Pastas PBS, entre elas PBS25, ensaiadas a 1100 e 1200°C respectivamente.

Os dois grupos de ensaios foram realizados recorrendo a argilas de dois fornecedores distintos. No grupo PBM foram utilizadas Argila BFL e Caulino A130 S, cedidas por Mota, Soluções Cerâmicas, S.A., Oiã (Aveiro). No grupo PBS utilizadas Argila P100 e Caulino KLI, cedidas por Sorgila, Sociedade de Argilas, S.A., Colmeias (Leiria).

Os componentes argilosos foram secos a temperatura ambiente, moídos e peneirados a granulometrias inferiores a 1mm. O Basalto foi moído num moinho de discos Fritsch - pulverisette 13, a uma granulometria $\leq 250\mu\text{m}$, segundo um agitador de peneiros AS 200 Basic. Para a caracterização técnica foram feitas barbotinas sem desfloculantes e secas ao ar livre sobre tabuleiros de gesso, às taxas de humidade referidas.

A escolha das composições PBM12 e PBS25(i.e. PBasSorg.) resulta da procura de duas soluções que assegurassem conformações em atelier, privilegiando uma participação elevada de basalto (cerca de 50%) e tivessem uma prestação técnica fiável, equivalente aos parâmetros das pastas de grés existentes no mercado. A escolha PBM12 foi ainda norteada pelo desejo de dispor de uma plasticidade aceitável, sem recurso a dispositivos de conformação mecânicos (prensagem) ou inclusão de plastificantes orgânicos, que no entanto permitisse explorar compromissos críticos de contracção na fase húmido/ seco. Nesse sentido a diferença de -20% de componentes argilosos do que a PBS25 (tal como seria a PBM25) parece desempenhar um papel essencial na utilização com esqueletos rígidos (madeira) ou flexíveis (esponja de polivinil) combustíveis. Os provetes foram executados numa extrusora Macrocer sem vácuo, procurando que saíssem perfeitamente lineares e sem deformações medindo 100 x 11 mm. Ø.

A determinação das características técnicas da pasta pareceram imperativas não só no sentido da sua certificação empírica como também na orientação das eventuais alterações a realizar. Os processos de trabalho previstos para Deposição e Percepção errada do céu, aconselhavam ainda especial atenção ao teor de plasticidade da pasta e à contracção húmido/ seco. Relativamente a esta utilização, os modelos de pequena escala (< 10cm) tendem a fornecer indicações incompletas já que o esforço de tenção é significativamente aumentado na razão directa da superfície. Procurando reduzir essa dificuldade adicionamos 1% (peso seco) de papel, tendo em conta que a conformação em papa (plemp body) agregada ao esqueleto por mergulho cria espaços vazios consideráveis, o que nos aconselhava à procura de um meio auxiliar de secagem e de resistência em seco. Conformações da pasta plástica por adição ou colagem de lastra

permitirão a utilização de quantidades maiores de papel e/ou outras fibras, bem como conferirão maior resistência mecânica às peças.

A caracterização técnica seguinte procura demonstrar essas características.

Pasta PBM 12

Composição: Caulino A130S - 30%; Argila BFL - 10%; Basalto - 60%.

		Contração			
Humidade Utilização	Húmido/ seco	Seco/ cozido 1075°C	Seco/ Cozido 1200°C	Total 1075°C	Total 1200°C
20%	4%	6,25%	8,33%	10%	11,4%
Absorção		Módulo de Rotura			
1075°	1200°C	Seco	1075°C	1200°C	
4,96%	0,39%	9,8 Kg _f	304 Kg _f	389 Kg _f	

Pasta PBS 25

Composição: Caulino KLI - 30%; Argila P100 - 30%; Basalto - 40%

		Contração			
Humidade Utilização	Húmido/ seco	Seco/ cozido 1075°C	Seco/ Cozido 1200°C	Total 1075°C	Total 1200°C
20%	5,4%	5,28%	5,7%	10,4%	10,8%
Absorção		Módulo de Rotura			
1075°	1200°C	Seco	1075°C	1200°C	
2,26%	0,19%	54,91 Kg _f	373,7 Kg _f	451,7 Kg _f	

Seria de esperar que a informação genérica de temperatura de fusão para os basaltos entre os 1120°C e os 1140°C⁴ fosse algo insuficiente considerando a presença ligeiramente superior de óxido de silício (SiO₂). Efectivamente na experiência de fusão efectuada o basalto (bruto) foi aquecido num forno eléctrico Thermolab BL 78-2002 a 2,5°C/ min até 1400°C e 60 min. patamar em cadinho de Alumina, sendo então possível vertê-lo, produzindo por choque em água fria a frita apresentada. Do ponto de vista da interacção com os materiais é notável estarmos perante a mesma composição original do material que em condições concretas de aquecimento e arrefecimento (ciclo térmico) tem duas manifestações tão diferentes, produzindo uma falsa obsidiana e confirmando os ensinamentos da geologia elementar relativamente ao compromisso entre as

⁴ MATTHES, Wolf, p.348.

condições de formação da rocha (vg. o tempo de arrefecimento de que a lava dispôs) e a estrutura morfológica das rochas extrusivas. Intimamente a confrontação material, tangível, com essa realidade não se satisfaz com a demonstração simples, mas essa é uma das razões para fazermos cerâmica.



À dir. brita de basalto/ latito (granul. 2,5 / 0,25 mm), à esq. o resultado da fusão e arrefecimento súbito (frita) do mesmo material dando lugar a um vidro, uma *obsidiana falsa*.

